



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



الفضاء المسرحي

تحرير : جيمس ميردوند

ترجمة : د. محمد السيد

الحسين علي يحيى

حسين البدرى

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. محمد عناني

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



الفضاء المسرحي



تحرير : جيمس ميردوند

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
المنظمة العامة لأكاديمية الفنون

ترجمة : د. محمد السيد

الحسين علي يحيى

حسين البدرى

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. محمد عنانى

تصميم وتنفيذ: أسأل صنفوت الألبس
مطابع للجلس الأعلى للأثار

ترجم هذا الكتاب عن الانجليزية

Themes In Drama

Annual Publication

Edited by James Redmond

The Theatrical Space

Cambridge University Press

(1987)

كلمة وزير الثقافة

يملك الإنسان طاقة رائعة هي قدرته على التجريد ، وخلق كيانات مجردة نتيجة وعى يتجاوز الحواس الخمس ، هذه الطاقة هي التي تخلق المجتمعات وتقود الإبداع ، وتقاوم كل أنماط الانحطاط ، إنها مجموعة القيم والمفاهيم التي تجعل إدراك الإنسان للواقع يتقدم ، بل وتجعله يتعلم من نفسه ومن العالم المحيط به.

والمشكلة في تصويري أن نجد أسلوب ذلك الاقتراب من العالم والواقع الجديد المحيط بنا ، وفي تصويري أيضا أن رؤانا للواقع والعالم تتطلب أن نزيل الحواجز التي تغيب رؤيتنا ؛ أي أن نمتلك طاقة الحرية ، فالحرية وحدها هي التي تجعلنا نعرف كيف نرى ، وكيف نتخيل ، وكيف نبذل.

ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، هو أسلوب للاقتراب من العالم ، يحمي حرية المبدع ؛ إذ مفتاح الإبداع والتجديد الثقافي ليس في التقليد لأنماط ، بل هو في صدق المبدع وحرية.

لقد كان علينا أن نتيح هذا المناخ المشحون بالكهرباء ، مفعمين بالامل ، لأننا نعى أننا نصور ونخدم مصالح وطن ، وهذا الوعي الراسخ هو الذي يجعلنا نرفض الأشباعات السهلة ، وندين مساندة السذاجة ، ولا نقع في شرك التشويش ، والامل لدينا لا يفتر في تلك العقول القادرة على التقييم الصحيح لمستقبل الثقافة والفن في هذا الوطن.

هذه هي الدورة الثامنة لهذا المهرجان ، الذي يحرض المبدع على أن يكون أكثر انفتاحاً ، وأكثر ابتكاراً ، ويبعث فينا البهجة ويخلصنا من الامتثال للقبولية ، ويستثيرنا بالتحدي ، وينزع منا الخوف من الحرية.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

مسرح امريكا اللاتينية

حقيقة، إن كل ماينكسر خارجنا له رنين في داخلنا، لكن الأدب والفن يعمقان الرنين، ويستولدان سؤال المصير. فهذه القارة-أمريكا اللاتينية- التي تعرضت لاتكسارات اجتماعية، وانتكسات اقتصادية، وتشويهات ثقافية، واقتقادات لمساحات من ترابها، وتفتيتات لكيانها؛ نكاد نراها واضحة في صورة رمزية أبتدعتها مخيلة الكاتب «جابريل جارسيا ماركيز» في روايته الغدة «مائة عام من العزلة» وتحديداً، عندما يُبتلى أهالي مدينة «ماكوندو» بمرض الارق الغامض، الذي يؤدي إلى نتيجة حرجة، هي فقدانهم ذاكرتهم. «فالمريض عندما يتعود على حال السهد يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تمنحي من ذاكرته، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الأشياء، وأخيراً هوية الأشخاص، وأيضاً الوعي بالذات، حتى الغرق في بلاهة بدون ماضى». وفي محاولة أهالي «ماكوندو» للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء وأحوال يكتبون الأسماء على الحاجيات من أجل معرفة ماهيتها وتذكرها. «قبفرشة مغموسة في الصبغة سجل كل شيء باسمه: مائدة، كرسي، ساعة، باب، حائط، سرير، كسرولة. ذهب إلى الحظيرة والحديقة وسجل الحيوانات والنباتات. بقرة، تيس، خنزير، دجاجة... فهم أنه يمكن أن يأتي اليوم الذي يتعرفون فيه على الأشياء من أسمائها المكتوبة؛ لكن دون أن يتذكروا استعمالاتها، ومن ثم صارت الأمور واضحة، فالورقة المعلقة في رقبة البقرة تعطي عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو» ضد النسيان: هذه بقرة، يجب حلبها في كل صباح لكي تعطى اللبن، واللبن يجب غليه لخلطه بالقهوة، وعمل قهوة باللبن. وهكذا واصلوا العيش في واقع متزلزل يسلك به مؤقتاً بالكلمات؛ لكنه واقع كان ينبغي أن يهرب دون أمل في إمساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب».

إن هذه الصورة الإبداعية ذات الحضور الكلى بعمقها النفسى، هى شهادة تكشف أزمة الذاكرة؛ أى أزمة هذه القارة، إذ تجسد مشكلة الحفاظ على الماضى ؛ بل ومدى الاحتفاظ به، كما تتساءل عما سوف يبقى من أمريكا اللاتينية أمام انتهاكات طوفان النسيان. إنها تطرح السؤال المزدوج للهوية والمغايرة، كنتيجة للتحويلات التى اكتسحت العالم فى العقود الأخيرة، فخيال «ماركيز» المبدع يطرح السؤال الذى لن يعفى منه أحد فى هذا الزمن المعاصر .

وفى تصورى فإن شرط المواجهة لا يتطلب الخداع، أو لعبة الخطاب المستتر؛ بل خرق الصمت ؛ إذ جوهر المواجهة الحالية هو «المنطق» الخاص للمبارزة؛ بمعنى أن التحدى هو الذى يعيد الشرف والمكانة والحضور. والخطاب العلنى المتكامل المتلاحم المتناسك، هو الذى يوفر لممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعياً؛ يرفض صوره العجز العام فى مواجهة بنية هيمنة النسيان؛ وذلك بالتحدى المكشوف كفعل لتأكيد الذات، بقراءة الصورة الاجتماعية الحقيقية، " وإعادة النظر" بتسمية الأشياء وتحديدها.

لقد تمت مواجهة طاعون النسيان الطاغى؛ ليس بالتعايش معه؛ بل بالوعى به، وبما يؤدى إليه من «بلاهة»، فقد أمسك أهالى «ماكوندو» بشوابتهم، ولو مؤقتاً؛ بالكلمات. وكان عليهم الاستمرار فى ملاحظته، إما بأن لا ينسوا قيمة الحرف المكتوب، أو بأن يجدوا بديلاً من أشكال مواجهة انتهاكات النسيان . ومعنى آخر بالآ تناكل إرادتهم أمام مرات الفشل. تماماً كما فعل بطل «الحب فى زمن الكوليرا» الذى تمسك بحبه لأكثر من نصف قرن. لقد بقى خائراً، ولكن لم يهجره الأمل حتى أدركه.

فالدعوة الى تسمية الاشياء وتحديدها صارها اساسيا تواجه فيه هذه القارة نفسها بنفسها، ماهى أمريكا اللاتينية تلك التى تمتلك حالياً خمس عشر لغة هندية - أمريكية ولغة لاتينية هى الفرنسية، ولغتين أوروبيتين غير لا تبتين هما الإنجليزية والهولندية، بالإضافة الى اللغتين الرسميتين الأسبانية والبرتغالية، وتمتلك ثقافة خلاسية تنوعت مكوناتها حتى واجهتها مشكلة تحديد هويتها...؟! ... ؟. أيعنى التساؤل الاحتياج الى ما يشحذ طاقة وقدرة جماهير هذه القارة لمقاومة هيمنة طاغية؛ أم أنه يعنى نوعاً من الزهو بالمغايرة. أم أن التساؤل ذاته يسهم فى تكوين ذلك «المفهوم» عن أمريكا اللاتينية ؟ قد يكون ذلك كله أو جزء منه صحيحاً لكن

الممارسات البشرية لا تبقى دائما مغلقة، فحين اجتمع مجموعة كبيرة من نخبة مثقفي القارة فى «ليما» عاصمة «بيرو» تحت مظلة «اليونسكو» فى محاولة الإجابة عن السؤال لتحديد «المفهوم» كانوا قد أعطوا لممارساتهم معنى ... لقد راحوا يطرحون تساؤلات تمس التاريخ والواقع والفكر؛ وهى مكونات «التخيل الاجتماعى»، الذى يحوى جملة التصورات والرموز والمعايير والقيم التى تكسب كل مجتمع بنيته اللاشعورية، فهم يرون «ضرورة النظر الى القارة بدءاً من معاصرتها ورجوعاً الى الماضى» وفق منهج يركز على فرضية "أن وحدة أمريكا اللاتينية غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها؛ لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكوين القوميات التى جرت فى القرن التاسع عشر" ويؤكدون على ضرورة "اعتبار أمريكا اللاتينية كلا واحداً تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة". وقد أسفرت اجتماعاتهم عن إصدار سلسلة من الدراسات تحت مسمى «أمريكا اللاتينية فى ثقافتها»، بقصد البحث عن «مفهوم» القارة كما تبلورها المظاهر الثقافية للقارة. وفى تصورى فإن البحث فى الممارسات الثقافية يعنى تهديداً بالمغايرة وتجديداً للاتصال وتمصيقاً للوعى. بل إنه مقاومة حقيقية وشكل فى أشكال المواجهة.

وقد كانت نتائج المؤتمر العالمي الرابع لمسرح العالم الثالث الذى انعقد فى مدينة «كاراكاس» بفنزويلا عام ١٩٧٦، تعزيزاً لاستمرار هذا التحدى المكشوف، والرغبة الحرة فى الانتماء وتسمية الأشياء فى مواجهة منطق غط السيطرة الذى يقوم على التفتيت التام للقرار؛ إذ قرر المؤتمر ضرورة إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية بتحدد هدفها فى وضع أبحاث وتطويرها سعياً للوصول إلى الأشكال المسرحية المناسبة لخلق مسرح يلبي متطلبات ودرجات تطور بلدان أمريكا اللاتينية، وتبنت «اليونسكو» مشروع إقامة الورشة الدائمة لمسرح أمريكا اللاتينية التى تتولى نظريا وتطبيقيا قضايا ومشكلات المسرح فى القارة، وتعددت الورش المتفرعة وفقاً لمجالات المسرح المتعددة؛ مثل ورشة حول أوضاع المخرجين الشبان، وورشة حول الدراما فى أمريكا اللاتينية، وورشة للمعاهد المسرحية ولقضايا تدريب الممثل، وورشة حول مراكز الأبحاث المسرحية والنشر فى أمريكا اللاتينية؛ وفى تصورى فإن إقامة الورشة التى تعمل على تضمين عناصر الحضارات الثلاث: «الهندية الحمراء، والإسبانية، والأفريقية.» إنما هو تجسيد

لخطاب التواصل والتكامل الحضارى بين المكونات الثقافية للقارة، وشكل من أشكال تسمية الأشياء وتحديدتها .

إن هذا الإعلان الواضح عن التراث المكتوم والملتزم بحلقائه الحضارية، يسعى لتعميق الوعي «بالموزاييك الثقافى» لهذه القارة، كنتيجة لتوحد الإرث الهندى والأيبيرى والأفريقى، كثلاثة فى واحد، وهو إرث يعكس إرادة تأكيد الذات فى مواجهة تحدى الاغتراب الثقافى ، بطرح الخصائص الفريدة التى تتميز بها الشخصية اللاتينية الأمريكية؛ أى تلك الطاقة الداخلية التى تدفعها نحو تكامل ثقافى دائم من خلال الصهر والاستيعاب، وهما مائشكلا هوية الإحساس الوطنى القومى الذى رافق مراحل استقلال بلدان القارة ، وهو الإحساس الذى واجه موجات المهاجرين الأوربيين فى القرن التاسع عشر والعشرين، ولم يسمح باقامة أقليات عرقية تشكل تكتلاته متفارقة وجماعات طاغطة.

ولا شك أن الكشف عن التراث المكتوم من «موقع اجتماعى» أو «مكان اجتماعى» مفتوح للتجمعات، كالمرح، يتيح إمكانية انتشار إعادة انتاج القيم والمعايير التى يعكسها النتاج الثقافى القائم سابقا بمضمونه التاريخى العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه، وهذا ما يؤكد أهمية الدور الحيوى الذى يلعبه المسرح كأحد المواقع الاجتماعية فى مواجهات التحدى؛ خاصة وأنه يقال إن «سندريللا الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينية هى المسرح».

إن الخيال هو وسيلة المبدع «ليقص» الحياة ويطرح رؤيته، وهو أيضا أدواته للعب مع الزمن، كى يصد الموت وكى لا يفقد الإنسان الأمل ، ومثلما كانت «شهر زاد» تروى حكاياتها الخيالية على «شهر يار» كى تصد الموت عن نفسها، فيتراجع الموت كلما تقدم أمام حكاياتها الجذابة، التى تفصل «شهريار» عن العالم المنظور، إلى عام غير منظور، فتلهب خياله فيرجئ قتلها ، كذلك فإن كتاب ومبدعى أمريكا اللاتينية بخيالهم السحرى وطاقاتهم الخلابية فى صياغة فضاءات إبداعاتهم، يدفعون الموت والضيق والانسلاخ الثقافى عن شعوبهم-رغم مأساوية الظروف التى تعيشها مجتمعاتهم؛ إذ فى قائمة ديون العالم الثالث تعد أكثرية بلدان أمريكا اللاتينية من

البلاد المدينة-ذلك أنهم يدركون أن ثروة البلدان لا ترتبط فقط ماديا بازدهار الصناعات، وإنما ترتبط أوثق ارتباطاً باستقلالها وأمنها، والقضاء على «الأموال السوداء» التي تشتري الضائكر بالرشوة، فتهدد النسيج الاقتصادي والاجتماعى، فيزول العدل، وتتعلل المسئولية، وتغيب الديمقراطية وتكافؤ الفرص .

ويرافق جهود المبدعين دور السلطات العامة. فرغم أن المنظومة الاقتصادية السياسية فى أمريكا اللاتينية مهددة بقانون «التقادم التاريخى» إلا أن السلطات العامة لا تتخلى عن دعم وصياغة السياسات الثقافية تكريماً للهوية ، والتي ترتكز أساساً على «التكامل والتمازج» باستيعاب وصهر قيم ثقافية متعددة الجنسيات، كما تشدد هذه السياسات الثقافية على توليد الوعى بالحاجة الى اثبات الهوية الثقافية، وتشجع القدرة الخلاقة وتوجهها نحو إعادة اكتشاف القيم التي تنتسب إلى الثقافة الوطنية بشكل خاص في مواجهة هجمة «التأورب» وتنمى الوعى بالمواطنة المسؤولة، وتؤكد على ثقافة ديمقراطية، بتحريك القنوات والقيم والمثل والمشاعر. فقد أقامت السلطات العامة فى المكسيك متحفاً للرشوة والفساد، إذ يذهب المكسيكيون خلال عطلة الأسبوع مع عائلاتهم لزيارة هذا المتحف الذى شيد من الشراء المحرم. إن إقامة المتحف نوع من الاحتشاد ضد الفساد، وتأكيد للعقاب عليه، بل تنمية للأشياء وتحديددها، يمنع الحياة معنى أكبر من أن تكون قطعة لحم ويعنى أن الجسد أكثر من ثياب ترتدى.

كما تؤدى المنظمات الحرة غير الحكومية دورها بمساع تنويرية على المستوى الإقليمى والقارى مثل منظمة *Conciencia* الأرجنتينية، التى أقامت شبكة علاقات مع بقية دول القارة مثل تشيلي، البرازيل، أوروجواى، باراجواى، بيرو، اكوادور، كولومبيا، المكسيك، كوستاريكا، بوليفيا، هندوراس، السلفادور، الدومنيكان، لتعميق الدعوة للديمقراطية، وعقدت عام ١٩٨٧ «مؤتمر أمريكا اللاتينية الأول» ليناقش دور المرأة فى تعزيز الديمقراطية ، كما أسفر هذا المؤتمر عن تشكيل لجنة «من أجل دعم وتعزيز الديمقراطية فى دول أمريكا اللاتينية» وتوالى المؤتمرات العامة تحت مظلة هذه المنظمة غير الحكومية التى شغلها هم تحديد نموذج تنظيمى على صعيد أمريكا اللاتينية، وتبادل التجارب، ووضع استراتيجيات مشتركة للتقريب المدنية.

ويمثل هذا النشاط مساهمات منظمة *Libro Libre* غير الحكومية التي تقامس فعاليتها فى أمريكا الوسطى فى ترويج الثقافة الديمقراطية، وتطوير الشفافة السياسية، والتربية المدنية فى إطار الديمقراطية.

هذه القارة بتجربتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الكاملة، تستحق منا الالتفات إليها والحوار معها، وخاصة فنونها وثقافتها الخلاقية المتوترة، الساعية للتكامل، والتي صاغت بشر هذه القارة، وطبعتهم بخصوصيتها، فانعكس ذلك على الابداع والمبدعين خيالاً ولغة، واتسمت إبداعاتهم بطابع «الباروك» الذى أنتج بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة تهجيناً خاصاً. وقد تطور وتجدد حتى أصبح أسلوبهم الشرعى الراهن المتميز، كوليد لوجدان خاص يمتلك رصيذاً من المعطيات الجغرافية والتاريخية المتفردة، شكلت اتجاهها يبحث عن الأصالة، ويواجه الاقتقاد والنقص. هذا الاتجاه «الباروكى» يستخدم التوفيق، والتنوع والمزوجة، والسخرية والترادف والمعارضة، والطابع الكرنفالى، كما يدرج فى صباغاته الاقتباس المندمج «التناسق». والاستحضار والإخفاء، والحذف والكولاج، والجناس التصفيى والجناس الاستهلالى، والتكرار والتناظر وانقطاع التجانس؛ يستخدم اللغة التصويرية والصريفة المتعددة الألوان، إنه يسعى للتصهار بالقاء الحدود الزائفة، ويخترع الألفاظ والتراكيب. إنه يرفض كل تأسيس ويخرج بين كل الأنواع؛ فهو يعكس واقع أمريكا اللاتينية ذات الوجود «الباروكى»، وهو يهدف إلى إعادة هيكلة لغته أو إعادة اكتشاف لغته ذاتها. إنه أيضاً إحدى محاولات «تسمية الأشياء».

لقد واجه مبدع هذه القارة واقعهم القومى باستنفار دائم حائق، فراحوا يبحثون عن الجوهر من خلال الخيال الأسر والفتازيا والمهارة الفردية الفاعلة؛ ففتح ذلك أمامهم آفاقاً من حرية المفامرة الإبداعية الشخصية فى التعبير، وأعاد خلق لغتهم للنفاذ إلى جوهر ماهو قومى. وحررهم من عبء توثيق الواقع والنمذجة والمحاكاة الأمينة للواقع، وفرض القطيعة مع الجاهز والمكرور، ولا شك أن «انقطاع التقاليد» لا يعنى رفضاً تاماً للماضى بقدر مايعنى إبداعاً جديداً، رؤية جديدة، ليست استنساخاً لنماذج، بل هى نتاج جدلى للتقاليد، أى استمرار وتغير واتساع، واستلهاً لما لم يندثر

بعد من الوعي الجماعى، دون الارتباط بصياغات مشلولة مفلسة تعجز عن أن تجعل الكاتب يدلى بشهادته أمام عصره، محتفظاً فى ذات الوقت بجذوره ومنتسباً لماضيه. ملتصقاً بجوهره، مستخدماً مفردات اللغة الخفية متحرراً من القيود .

ولعل الواقعية السحرية *Magic Realism* التى شاعت فى الشمانينيات فى هذا القرن تعد إحدى تجديدات كتاب هذه القارة، حين انطلقت إبداعاتهم -كما عند «جابريل جارتيا ماركيز» و «اليسو كارنيستر» و «رينالدو ارناس» و «دانييل مويانو» وغيرهم - تحاول إدراك جوهر الواقع المتحول، والعثور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه، فقد رأينا أعمالهم تحمل غرائب ومستحيلات تجاوز وتتداخل مع تفاصيل الواقع المألوف، حيث يمزج الواقع بالفانتازيا بالأسطورة بصور من عالم غير مرئى؛ حتى شكل كل ذلك واقعاً سحرياً مختلجاً له جمالياته الخاصة، وهو يسعى لانتهاك الواقع الراهن وتجاوزه، ويتمرد على بنيته وجمود منطقته، ويسخر منه ويسائله، ويرفضه ويتحداه.

وتيار التجريب الراهن فى مسرح أمريكا اللاتينية يسعى لذات الهدف، إذ يرفض كل أسس الطمانينات المخادعة التى يوفرها اجترار الأنواع الفنية التقليدية، فينسف تلك الأنظمة بمعاييرها الاصطلاحية ولا يتستر عليها، ويتبنى مغامرة الاختلاف، ويطرح منطق التشابك، ويخترق ثوابت الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية، ويجرب مدى مطاوعتها للامتزاج، ويستوعب أشكالاً تعبيرية «فوق - أدبية»، فيهز التقاليد الفنية ويجادلها ويضعها فى حالة استنفار، ويجبرها على أن تتخلى عن مرجعيتها المستقرة، ويخلق الانتظار واللاوثوق، يركز على الواقع لكنه لا ينقله مقيداً به، بل يسلك كل دروب الحرية، إنه ببساطة يمارس التجاوز إنقاذاً للإبداع.

حقيقة إن الأرجنتين وتشيلي والمكسيك تعد المراكز المسرحية المشعة، لكن الحركة المسرحية التجريبية فى بلدان القارة تحتضن العديد من التجارب المتنوعة. فإن كنا نجد «مارتا مينوخ» فى «بونيس أيرس» تمارس تجاربها فى تقديم العروض المسرحية التى تشحب فيها «الكلمة» كعنصر أساسى للدراما، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى؛ فعلى الجانب المواجه نرى تجارب «ألفريدو رود ريجت ارباس» فى الأرجنتين تعيد الى

«الكلمة» قيمتها، فيخلق بنيات مسرحية تتخذ من طريقة الالتقاء الشكلية أساساً لتقديم نص «قصصى».

وتفتersh إبداعات التجريب ساحات المسارح فى بلدان القاره يقودها نخبه من المبدعين نظرح بعضا منهم. فمثلا نجد فى «الارجنتين»

«اجوستين كوزانى Agustín Cuzzani» و«اوسبالدو دراجون» الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته السابعة، و«داكيرو ساينث Saenz»

و«روبرتو كسا Roberto Cossa» و«ريكاردو تالسنيك Ricardo Talesni»، وفى المكسيك «اميليو كاربا ييلو Emilio Carballido»

و «خورخى ايبارجو ينجويتيا Jorge I barguengoitia»، وفى تشيلى

«خايمى سيلبا Jaime Silva» و«ايجون فولف Egon wol FF»

و«كارلوس سولورزانو Carlos Solorzano» وفى كوبا

«خوسيه تريانا* Jose Triana»، و«هتكور كينتيرو Héctor quintero»

و«خيسوس دياث Jesus Díaz» و«أنطون أرقات Antón Arrufat»

وفى البرازيل «خورخى اندرادى Jorge Andra de»، و«الفريدو دياز جومز

A Ifredo Días Gómez» و«ادوفالنو فيانا O duvaldo Viana»، وفى

السلفادور «منين دسليال M.Desleal»، وفى كولومبيا «انريكي بونيا فنتورا

Enrique Buenaventura»، الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح

التجريبى فى دورته السادسة.

وتجارب هؤلاء المبدعين المتنوعة تسعى للانفلات من القواعد والصيغ المكرورة، سواء فى البناء المعمارى للمسرح، أو فى علاقة الجمهور بالمثلثين، أو هيمنة فكرة «الوهم

* ترجم أ. فتحي العشرى الى العربية مسرحيته " ليلة القتل "

بالواقع»، أو سيطرة البناء المرتكز على «الحكاية»، أو جبرية الحدود الفاصلة بين الأنجناس والأنواع الأدبية والفنية.

هذا الإبداع الجديد ترافقه حركة نقدية تصدر عن حساسية فنية تعتمد على القراءة الاستشفائية لتضئ تلك الإبداعات ، من أشكال ورموز، وعلاقات بين رموز ، فتكشف عن طاقتها، أى تضئ ماهو جوهرى وكامن فى الإبداع، فيصبح النقد مغامرة دائمة لفك رموز العالم الإبداعى ، تجعل من علاقته بالعمل الفنى تجربة حية وفريدة.

وانطلاقا من أن الخيال لا يسكن ويبعث دائما عن المعنى، ويجعل الوعى يلاحق المعانى ليمتلئ وجوده ، إذ المعنى هو الذى يخلق الوجود، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى بحثه الدائب عن تيارات الإبداع التى تحرك الثقافات ، والتى تتجسد فى طرائق التعبير والآثار الفنية، لاثراء الحركة المسرحية المصرية، فإنه بطرح فى هذه الدورة الثامنة مسرح أمريكا اللاتينية، كموضوع لندوته الرئيسية التى يشارك فيها مبدعون ونقاد من أبناء هذه القارة، يقدمون رؤاهم وتجاربهم وهمومهم، وإلى جانبهم مجموعة من المبدعين والنقاد من أوروبا وأمريكا والعالم العربى يتناولون إبداعات مسرح أمريكا اللاتينية وكيف يرونه.

وقد قامت إدارة المهرجان فى إطار إصداراتها بترجمة ستة كتب ضمن مجموعة مطبوعاته هذه الدورة، تتناول جوانب من مسرح أمريكا اللاتينية، قام بترجمتها نخبة من شابات وشباب مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وهى «المسرح الجديد فى كولومبيا» تأليف جونتالو ارسيللا، و«المسرح الشفهى التمثيلى» تأليف فرانيسكو جارتون، و«مسرح أمريكا اللاتينية» تحرير مجموعة من الباحثين، و«نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية» تأليف الفونسو دى تورد وفرناندو دى تور، وكلها بأقلام أبناء هذه القارة، بالإضافة إلى كتاب «المسرح المستقل فى الأرجنتين» تأليف ديفيد ويليام فوستر، وكاتبه ابن وجدان وثقافة مغايرة ، ثم مجموعة من إبداعات مختارة لمسرحيات معاصرة من هذه القارة.

وتظل الحركة المسرحية المصرية مدينة بالفضل للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الذى ضغ به شحنات إبداعية اندفعت تغير إيقاع

الحياة المسرحية المصرية والعربية، بحثاً عن التفرد وإيماناً بأن الفن ليس هو الجمود، وإنما هو المقدوف خارج المألوف والمعتاد، الذي يوضح الحياة، إنه ليس خطاباً أو مقولة فكرية.

أ.د. فوزي فهمي

رئيس المهرجان

المحتويات

الصفحة	الموضوع
١	* مقدمة لرئيس التحرير
٣	١ - تغير الفضاء في الكوميديا الحديثة
	نايل و . سلاتر
١٣	٢ - قضااء المسرح ، الفضاء المسرحي ، والفضاء المسرحي الخارجي
	خفا سكولينكوف
٣١	٣ - الشخصية والفضاء المسرحي
	تشارلز ، : ليرنز
٤٧	٤ - علم المعاني الفضائي ومسرح العصور الوسطى
	بامبلا ، م . كنغ
٥٩	٥ - جمهور عصر الملكة اليزابيث علي خشبة المسرح
	جوناثان هاينز
٧١	٦ - الاهتمام بالأشياء الحقيقية : الكورس . الجمهور
	وهنري الخامس ، شارون تايلر
٨١	٧ - حبة دواء لتنظيف المحاكاة الساخرة : معالجة مارستون لبيئة
	بول في مسرحيات
	انتونيز
	أوريان ويس
٩٥	٨ - فليب جيمس دولوثر بويرج والمسرح المصور القديم :
	بعض جوانب السياق الثقافي
	كريستوفر بوف

- ١٠٥ ٩ - فضاء الخطاب وخطاب الفضاء
عند جاك أنسيلوت في لويس التاسع
بريارات . كوير
- ١١٣ ١٠ - الفضاء المسرحي في المسرحية التاريخية
القرائية عند بيرون
جون سبا للدنج جاتون
- ١٢٣ ١١ - خشبة المسرح الثابتة ، العائمة ، والمرنة
ستانلى فشينست لوتجيمان
- ١٣٩ ١٢ - هدم تركيبات العروض
جيمس سى . موى
- ١٤٧ ١٣ - بهجة الستينات الكبيرة :
شوارع مدينة نيويورك
مكان للمعرض المسرحي
وليام و . فرنشن
- ١٥٩ ١٤ - الفضاء الكوميدي
ميشيل اسكاروف
- ١٧٣ ١٥ - الاستقطابات الفضائية في مسرحيات تاديوز روترفكس
هالينا فلييوفكس
- ١٨٧ ١٦ - مسرحية يوم القيامة لصمويل بيكيت : الفضاء اللا محدود
جيمس . إ . رونبسون
- ٢٠٣ ١٧ - السجن كمسرح والمسرح كمسجن : « الجزيرة » لأثول توجارد
البرت ورثيم

- ٢١٥ ١٨ - غزو الفضاء : الصوت الخفي في أعماق
صموئيل بيكيت ومارجريت دوراس
ماري كي مارتن
- ٢٢٥ ١٩ - متعدد وعمل : الفضاء المسرحي في « الرجل القيل »
فيرا جي جي
- ٢٣٩ ٢٠ - الفرجات المتعددة ، الحدث المتزامن والوهم
ستيفن ك . أرنولد
- ٢٥١ ملاحق
* المشاركون
* دليل المقالات في (الدراما - كتب ومؤتمرات)
* دليل للرسم التوضيحية

مقدمة رئيس التحرير

هذا هو المجلد التاسع عن مقالات فى الدراما ، الذى ينشر سنويا . ويحتوى كل مجلد على مراجعات ومقالات عن النشاط المسرحى لكثير من الثقافات والعصور . وتقدم لنا المقالات إسهامات حقيقية فى المجالات المتخصصة بطريقة تجعل من السهل على غير المتخصصين أن يتذوقوا مفاهاها الحقيقى .

ومن خلال كل مجلد تتضح الروابط بين الشعوب على إختلاف تراثها الوطنى المسرحى وذلك من خلال تقديم دراسات عن موضوع ذى أهمية . وتوفر المؤتمرات الدولية السنوية الفرصة للعلماء والنقاد والمهتمين بالعمل المسرحى لكى يتبادلوا الآراء وكثيراً من المقالات فى المجلد التى قد تم مراجعتها ومناقشتها فى المؤتمرات . ويعكس المجلد الذى بين أيدينا مدى ونوعية مؤتمرات ١٩٨٥ عن " القضاء المسرحى " . والدعوة مفتوحة لكل من يريد أن يشارك فى المجلدات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ولابد من مراعاة الأسلوب المتبع فى التقديم ، والمستخدم فى هذا المجلد ، وكذلك ترسل المقالات على العنوان التالى : -

جيمس ريدموند

رئيس تحرير مقالات فى الدراما

كلية ويستفيلد جامعة لندن

Nw37

١ - تغير الفضاء في الكوميديا الحديثة

نائل و. سلاتر

صاحب ميلاد الكوميديا الجديدة تغير في كل من الفضاء الحقيقي والافتراضي في المسرح الإغريقي . وقد نتج عن هذا التحول عدد من التغيرات في الكوميديا في الفترة بين أرسطوفان وميتاندر . فقد ظهرت الكوميديا ، الجديدة وهي منفصلة واقعية وفكريا عن المدينة التي ولدت فيها . ولقد كان لهذا الانفصال أثره في الاستمرارية الملحوظة للكوميديا الجديدة من حيث الشكل ، فقد أصبحت متنقلة بل ووصلت إلى درجة العالمية حيث انتقلت إلى كافة بلاد البحر المتوسط من خلال الفرق المسرحية الهيلينية العظيمة وفنانى ديوسيس . وقد انطبع شكل الكوميديا الجديدة في العقل والوجدان الرومانى وكان له أثره في تقاليدهم المسرحية ، فقد قام بلوتو وغيره بترجمة العديد من مسرحيات الكوميديا الجديدة إلى اللغة اللاتينية وإعدادها لمفهوم جديد للمكان الحقيقي بالإضافة إلى بعد جديد أيضا للمكان الافتراضى بينما عاد شيرتس وغيره من الكتاب الرومان إلى مفهوم المكان عند الإغريق .

وسأتناول هنا أساسا بدايات ونهايات الكوميديا الجديدة في العالم القديم ، أى فترة التحول من أرسطوفان إلى منياندر ومن الكوميديا الإغريقية إلى الكوميديا الرومانية، كما سأتناول باختصار استخدامات المكان المألوفة لنا في الكوميديا الجديدة . وهذا سيكون في القرن الخامس قبل الميلاد وهو نقطة البداية لنا .

تبدأ الكوميديا بالنسبة لنا مع أرسطوفان ومسرح ديونسيوس في المنحدر الجنوبي لأكروروبوليس في أثينا وهذا المسرح نموذجاً لمسارح أخرى كثيرة أقيمت بعد القرن الخامس في بلاد الإغريق ، وينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية : خشبة مسرح منخفضة مع ستارة خلفية ، وأوركسترا ، ومكان جلوس المشاهدين ، الذى يشبه أصلاً المنحدر العشبي ، قد زود قيما بعد بمقاعد دائمة من الرخام . وهكذا يتضح من التركيب الأثري للمسرح في القرن الخامس التقسيم الثلاثى للشكل والوظيفة ، ولكن في الحقيقة فإنه حيز مفرد وموحد وكهنتوى ، مكان تستطيع مدينة كاثينا أن تأتى إليه بأكملها لعبادة آلهة المسرح ديونسيوس ، ومركز هذا الحيز هو الكورس في المكان المخصص للرقص . ونحن في حكمنا هذا ، نتأثر بافتراض أرسطو عن تطور التراجيديا ، وهذا يؤكد أن الدراما قد

بدأت بعرض غنائى جماعى ، وبدأ الشعراء تدريجيا يضيفون ممثلا فائنتين وأخيرا ثلاثة حتى يتفاعلوا مع الكورس . ولا يهم هنا ما إذا كان أرسطو هو البرهان التاريخى الصائب لمثل هذه الخطة المطورة. والنقطة الرئيسية هى أن أرسطو مثل الجمهور اليونانى المعاصر شاهد مركزية المغنيين والراقصين الأربعة والعشرين المتكون منهم الكورس .

وكان للمركزية بعد محسوس واضح ، نستطيع أن نتخوذه لو أخذنا فى الاعتبار مقياس المسرح الاغريقى . وفى تطور لاحق، أصبح مسرح ديونيسوس يتسع لحوالى ١٧٠٠ متفرج ، ومسرح القرن الرابع قبل الميلاد فى أبيدوروس كان يتسع لأكثر من ٢٠٠٠ متفرج . وحتى فى أفضل الظروف السمعية ، يتعجب المرء إذلم يشكل الجزء الغنائى فى العرض أهمية كبرى للمتفرج ، بخصوص ما كان يستمع إليه وهو جالس .

ولقد سيطر الكورس فى الأوركسترا على الناحية البصرية فى العرض ، خاصة فى الكوميديا ، حيث كانت ملابس التمثيل أهم ما فى الأمر ، ويتضح هذا فى مسرحيات مثل (البهاير) أو (الطيور) . ومن الناحية البصرية والسمعية، كان الكورس هو الذى يقدم العرض أمام جمهور ذى أهمية ، مما يجعلنا نستبعد القول بأن الممثلين وكذلك القصة التى يمثلونها كانوا غير مهمين . وأنا أقترح فقط القول بأن أى عرض حديث لأرسطوفان (ماعدا تلك العروض التى قدمت فى اليونان فى المسارح القديمة) يشوه خبرتنا المكانية بالمسرحيات . وفى المسرح الداخلى تسيطر حركة الممثلين على المكان ، ويكون الكورس محصورا إلى حد ما فى جزء من خشبة المسرح : ويعتبر هذا انقلاباً كبيراً للأوركسترا المفتوح والمسرح الصغير فى القرن الخامس . إن عالم الكوميديا القديمة كان أساسا مكانا غنائيا حيث كان الكورس المكون من أربعة وعشرين هاويا، يدرهم الشاعر على الفناء والرقص ، و يعملون كمركز وجسر وقلب للعرض ووسيط بين المدينة كلها ، ويحضرون بوضعهم جمهورا ، والأن أصبحوا ممثلين محترفين على خشبة المسرح . ويربط بينهم التفاعل الحر فى الكوميديا القديمة بين الكورس والجمهور ، والكورس والمسرح ، وحتى المسرح والجمهور ، يبين الوحدة الأساسية لهذا الفضاء . ومثال ذلك خطاب الكورس المباشر للجمهور فيما يعرف بـ (Parabasis) . وعلى خشبة المسرح الحالية مؤقتا من الممثلين ، يستدير الكورس نحو الجمهور ، يستقون شخصياتهم ، ويتحدثون مباشرة إليهم . وقد تتضمن هذه الطريقة فى مخاطبة الجمهور

تعليقات للشاعر على عمله ، كما فى " الفرسان " (السطور ٥٠٧ - ٥١٩) حيث يشرح الكورس لماذا أخرج ارسطوفان حتى اليوم مسرحياته باسم كاليستراتوس وليس باسم أوسف . وتتضمن مخاطبة الجمهور أيضا كلاما إلى الآلهة ، وتعليقات على موضوعات تتعلق بالاهتمام السياسى الراهن فى أثينا ، التى له علاقة بسيطة بتأدية المسرحية . وعلى سبيل المثال فإن الكورس فى مسرحية " السحاب " يشكون من تجاهل الجمهور للفأل السيئ . على الرغم من أنهم صنعوا الرعد والبرق يصاحبهما كسوف قمرى وانتخبوا كلون (أحد أهداف ارسطوفان المفضلة) لمنصب عام .

ويتضح التفاعل الحرى بين الكورس وخشبة المسرح بنفس الدرجة ، بالرغم من أننا نستطيع أن نلاحظ نقلة كبيرة عن مثل ملك الحرية فى التفاعل فى سياق عمل أرسطوفان وفى المسرحيات القديمة ، مثل (أكارينانز) و (الدبابير) يتخذ الكورس موقفا عدائيا من الشخصيات الرئيسية . وعندما عقد ديكابوليس صلحا منفردا مع سبارطة ، طارده كورس سكان أركاينا القديمة لأنهم يريدون أن تستمر الحرب ، وهددوا بقتل ديكابوليس رجما لحيانته . وفى (الدبابير) أيضا هدد كورس هيئة المحلفين القداماء بمهاجمة بدبليكلون بضرياتهم عندما حاول أن يمنع أباه من الانضمام إليهم . ولن تنجح كوميديا مثل هذه إلا إذا كانت قدرات الكورس على خشبة المسرح حقيقة . وفى مسرحية (السلام) ، يصعد أفراد الكورس إلى خشبة المسرح بمجهود تعاونى . ولجأ أن آلهة الحرب قد دفنت آلهة السلام فى كهف وأهالت فوقها الأحجار . وبأتى الكورس ويساعد فى إزالة الأحجار وإخراج قتال آلهة السلام من الكهف عن طريق الجبال ، وقد كان هذا العمل يتم باستخدام عربة مسرح تلور بالجبال .

ويتضمن تفاعل المسرح والجمهور الكلام الموجه إلى الجمهور والتعليقات الصادرة من شخصية إلى أخرى . وفى مسرحية (الفرسان) يسأل ديموثينز بائع السجق عما إذا كان يريد أن يحكم أثينا بأكملها (يتجسد هذا فى الجمهور) والإمبراطورية التابعة لها . وفى مسرحية (الضفادع) يدخل ديونيسيوس وعبد زانسياس الجمهور فى القصة بالإشارة إليهم على أنهم قتلة ، ونجد حائش اليمين الذين يقطنون هيدز يصلون لتوهم . وبعد قليل ، يطلب ديونيسيوس ، الخائف من الوحش الآتى من الجحيم امبوسا ، الحماية من قديسه الجالس فى الصف الأمامى للمسرح . وليس لدينا دليل قديم عن كيفية أداء

مثل هذا المشهد ، ولكن اقترح بعض المترجمين فى عصرنا هذا بأن ديونيسوس كان عليه أن ينتقل بالأوركسترا إلى عرش قديسه فى الصف يمثل فقط انصهار الفضاء الافتراضى المتضمن فى السطر .

لقد قدمت هنا مراجعة أطول من اللازم عن التفاعل بين الممثلين والجمهور حتى نتذكر إحدى الحقائق المهمة جدا التى أحيانا ما تهمل : ليس هناك خداع درامى كما نراه اليوم فى الكوميديا القديمة . والحديث عن مخاطبة الجمهور مباشرة يتضمن مالمس هناك فى الواقع أن نبدأ به ، محاولة مستمرة نحو تقييل وهمى للواقع ، وهذا مسرح يحتضن فيه الفضاء الافتراضى كل من الممثلين والجمهور ، بدون خداع . وفى مسرحية (السلام) يصعد تريجاكيس إلى السماء على ظهر خنفساء ألقي بها فى الهواء عن طريق رافعة . ومع ذلك يحضر الكورس عندما تقابل تريجاكيس على الأرض ، ويظل الكورس فى الأوركسترا عندما ينتقل المشهد إلى جبل أوليماس . ولا يقلق الشاعر لانتقال أفراد الكورس - فإن الفضاء الافتراضى هو الذى حملهم . وبالطريقة نفسها ، يدخل ديونيسوس الجمهور فى عالمه المسرحى ويجعلهم الموتى الذين سيكنون هيرز .

ومع انتهاء عمل أرسطوفان ، بدأ الفضاء الافتراضى الموحد يتفتت . وفى نهاية القرن الخامس نجد لأول مرة مقاعد حجرية فى الصفوف الأولى لطبقة الشرفاء ، وهذه علامة فاصلة بين الجمهور والممثلين . وفى الوقت نفسه أصبح الكورس أقل انخراطا فى العرض ، ومع نهاية مسرحية أرسطوفان الأخيرة (الثروة) يفقد الكورس دوره الفعال فى العرض لدرجة أنه لم تدون أغاني الكورس فى السجلات ، فقط دوت كلمة " كورس " للفصل بين المشاهد . ويقول أرسطو إن الكورس أصبح مجرد ألحان موسيقية لا تتصل بالأراء .

وبين مسرحية أرسطوفان الأخيرة وما تبقى من أعمال كبيرة ، عندنا الآن " ميناندر " وكذلك مقتطفات عديدة من الكوميديا الإغريقية ولكن ليس منهم ما يكفى بما يتبع لنا أن نقيم استخدام الفضاء الافتراضى . ومع الوقت الذى نصل فيه إلى ميناندر ، يفتتت البعد المكاني الموحد للكوميديا القديمة ويتنصر الخداع المستعار من التراجيديا والحبكة المعيزة الرومانسية فى مسرحيات الراحل يوربندس .

وفى الوقت نفسه فإن إعادة بناء مسرح ديونبوس على يد رجل الدولة فى أثينا ليكارجاس قد جزأت الفضاء الحقيقى أيضا . وحتى هذه الفترة يرجع تاريخ المقاعد الحجرية الثابتة التى نشاهدها الآن فى المسرح .

والشئ الواضح جدا فى هذا التفتت للفضاء المسرحى هو الدور الجديد لما كان يعرف ذات مرة بالعنصر الرئيسى فى العرض الكوميدى ألا وهو الكورس .

وعند ميناندر ، أصبح الكورس فرقة موسيقية تقليدية غالبا من السكارى الذين يفتشون الأراء المسرحية ولا يتفاعلون مع القصة اطلاقا . وهذا يتضح فى (ديسكولوس) حيث نجد العبد دوس فى نهاية الفصل الأول يقول إنه يرى حشدا من عبدة الأوثان يأتون وينسحبون . وكل مسرحيات ميناندر والتى يقع تحت أيدينا نهاية كل أول فصل منها ، أصبح لكل مسرحية مرجعا لكيفية طريقة أداء الكورس . وعلى الرغم من أن الكورس قد قدم عروضاً واضحة فى مشاهد الفصل المتتالية ، فإنه لا يوجد أحد على خشبة المسرح . وهكذا فإن دور الكورس مغاير تماما عن تجربتنا مع الكوميديا القديمة . وبعيدا عن كونه جسرا بين الجمهور والمسرح يربط الفضاء المسرحى، فإنه يعمل الآن كإطار عالم الخداع عن عالم المتفرجين .

لقد تقلص عالم المسرح فى كل من الفضائين المؤقت والمكانى . ففى الكوميديا القديمة يصبح الوقت مرنا دائما ، فنجد أن ويكابوليس يرسل أمفينوس إلى سبارطة للتفاوض حول سلام خاص بأهل (أكارنيا) ويعود أمفينوس بعد أقل من ٤٥ سطر . وفيما بعد فى المسرحية نفسها ، يحتفل ويكابوليس بالديونيسيا والتى سقطت فى ديسمبر . وبعد سطور قليلة يجرى الاحتفال بأثيستاريا ، وهو مهرجان يقام فى أواخر فبراير . وعلى التقيض من ذلك ، نجد ميناندر يملأ بعناية أى فجوات زمنية كبيرة فى الأداء وذلك أثناء الفاصل المسرحى الفنائى . وفى الفصل الأول فى (ديسكولوس) ، نجد سوستارتوسى يشاهد ويخاطب الفتاة التى وقع فى حبها . ويغضى كورس عبدة الأوثان حينئذ فجوه كبيرة فى الزمن حتى يستطيع سوستارتوسى أن يدخل أثينا من موقع الدولة فى المسرحية ثم يعود ، بينما فى الوقت نفسه يذهب العبد دوسى ويحضر شقيق الفتاة من مزرعة قريبة .

لقد انكمش كثيرا الفضاء الافتراضى . ففى مسرحية (الطيور) ، وجدت شخصيات أرسطوفان مدينه جديدة فى السماء فى منتصف الطريق بين الأرض والفرودس . ومع نهاية المسرحية فإنهم يقتلون أوليمياس جوعا بإحكام الحصار حوله ، ويقبض بيثيتراس على زمام السلطة ويصبح الملك الجديد للكون . إنه عالم الكوميديا الجديدة هو عالم محلى تماما ، فى أغلب الأحوال شارع هادى ، يقطنه السكان فى أثينا حيث الكوميديا الخاصة بالزواج أو التصالح يتم عرضها بدون تأثير على أى فرد غير المشاركين .

ويعطى مسرح ديونيسوس الذى يعيد بناءه على يد ليكارجاس تجسيدا هندسيا للفضاء الافتراضى والذى تم تجزأته أخيرا . وخشبة المسرح المرتفعة هى أهم العناصر هنا . لقد تميز المسرح فى القرن الخامس بخشبة مسرح على شكل منصة منخفضة ليس فقط لأسباب سمعية ، ولكن كما رأينا فى مسرحية (السلام) لأرسطوفان ، فإن التفاعل الطبيعى بين خشبة المسرح والكورس ظل ممكن . وربما لم يشار نقاش من بين مشاكل كثيرة متشابكة بخصوص تفسير بقايا مسرح ديونيسوس مثل ذلك السؤال عن التوقيت الذى أدخلت فيه خشبة المسرح المرتفعة . وكلمة " مرتفعة " تعنى هنا من ستة إلى ثمانية أقدام على الأقل ، مما يفصل تماما بين خشبة المسرح والأوركسترا . ويجادل بيكارد كامبردج بشدة ضد خشبة المسرح المرتفعة ، غير أنه يعترف بأن المسرح المعاصر لإبيدوروس كان به خشبة مسرح مرتفعة ، وهذا يجعل الجميع يتفقون بأن الشئ نفسه كان موجودا فى مسرح ديونيسوس فى أثينا فى وقت ما حتى إعادة بناء ليكيرجان له . ولقد عرضت مسرحيات ميناندر فى العالم الإغريقى . ولو أخذنا فى الاعتبار أن مسرح أبيلدوروسى فى أواخر القرن الرابع قد عرض مسرحيات للكوميديا الجديدة على خشبة مسرح مرتفعة وأن عدم التفاعل بين الكورس وخشبة المسرح دليلا على أن الفضاء الافتراضى للمسرح والكورس قد تم تجزأته ، فإن الهندسة المعمارية قد أقرت هذا .

إن التحول فى الفضاء والذى جلب معه الكوميديا الجديدة قد تم بالفعل . ولقد انقسم البعد المكانى الهرمى للاخداعى للكوميديا القديمة إلى ثلاثة أجزاء عالم الخداع على المسرح ، والكورس الدخيل ، والجمهور الدنيوى الحاضر . كما أصبح موضوع الكوميديا محليا وازداد الطلب عليه بشكل كبير . ولم يكن هناك طلب على ذلك

النوع من المسرح السياسي لأرسطوفان خارج أثينا ، وليس لدينا سجلات لأي عروض بعد مماته خارج المدينة . أما عشاق ميناندر الصغار السن فقد نالوا إعجاب الجمهور الذى يتحدث الإغريقية من أثينا إلى الأسكندرية إلى سيراكيوز . وحيثما حملت الفزوات والتجارة الإغريقية من أصل هيلينى فقد تبعهم فنانون ديونيسوس المتجولون .

وبهذا الشكل من العرض المتجول وصلت الدراما الأغريقية إلى جنوب إيطاليا ومن هناك وصلت إلى الرومان . وليس عندنا إلا القليل جدا مما تركه الجيل المسرحى الرومانى الأول حتى نحكم على كيفية استخدامهم للفضاء ، ولكن من الجيل الثانى النشط على الأقل من العقد الأخير للقرن الثالث قبل الميلاد إلى عام ١٨٠ ، يأتى تينثاس ماكايوس بلوتوسى والذى على يديه مرت الكوميديا الجديدة ومناهجها عن الفضاء بتغيرات كبيرة .

والدليل الذى لدينا عن الحالة الحقيقية للمسرح الرومانى القديم أقل بكثير من ذلك الدليل عن مسرح الاغريق فى القرن الخامس . ومن رسومات الفنازات التى صنعت فى جنوب إيطاليا عن المشاهد المسرحية من الدلائل الداخلية نستطيع التخمين بأن خشبة المسرح كانت عبارة عن خشبة منخفضة على ستاره خلفية بثلاث واجهات . وكان يتم تركيب هذه المسارح لفترة مؤقتة أيام الاحتفالات فقط ، فقد كان التحفظ الأخلاقى الرومانى يمنع تشييد مسرح حجرى فى روما حتى جاء مسرح يومى عام ٥٥ قبل الميلاد . وفى هذا المسرح لا يوجد أى أثر عن الكورس والأوركسترا . فنحن أقرب ما يكون إلى عالم من المسرحيين المتجولين الذين ينصبون مسرحهم فى ساحات الأسواق والمخانات أكثر من كوننا قريبين من المسارح الحجرية الكبيرة فى العالم الإغريقى .

لقد أصبح هذا التحول فى الفضاء الحقيقى على يد بلوتو تحولاً فى الفضاء المسرحى أيضاً . وصار الكورس فى الكوميديا الجديدة حاجزاً بين خشبة المسرح والجمهور ، وإطاراً يحيط بعالم الخداع . وعندما استبعد الكورس أصبح الطريق مفتوحاً مرة أخرى أمام الالتباسات المباشرة من على خشبة المسرح إلى الجمهور على هيئة منولوج وقثيل وتعليقات على المسرحية .

إن كثيراً من مسرحيات بلوتو وإن لم تكن جميعها تتركز على ذخيرة الكوميديا الجديدة لفنانى ديونيسوس المتجولين. وما فعله بلوتو هو أكثر من مجرد ترجمة هذه

المسرحيات إلى اللاتينية فقد أعاد صياغتها مسرحيا . وكانت المحصلة كوميديا جديدة إغريقية مع أشكال من الدراما الإيطالية ، خاصة مسرحية أتيان الهزلية ، فهي عمل ارتجالي لشخصيات مألوفة . وتعرض الدراما الأدبية لبلوتو العديد من مظاهر الارتجال التي تجذب الجمهور إلى عمله تطور صنع المسرحية وهكذا حتى يتحرك نحو إعادة توحيد الفضاء المسرحي الذي جزأه خداع ميناندر وهندسة المسرح المعمارية في القرن الرابع .

وتتضح الأبعاد الجديدة للفضاء المسرحي عند بلوتو في اللحظة التي يبدأ فيها الممثل إلقاء قصيدة تكون بمثابة مقدمة عن المسرحية . ويستخدم ميناندر مقدمات مسرحية دينية مثل آلهة الغابات والمراعي في (ديسكولوسي) وآلهة الحظ في (أسبيس) لكي يعطى خلفيه عن القصة والشخصيات التي على وشك أن نشاهدها أما المقدمات المسرحية لباوتو فهي على النقيضين إذ تدعو الجمهور ليشترك في خلق عالم المسرح فالمقدمة المسرحية عن تروكيلنتس تطلب من الجمهور باسم بلوتو استخدام جزءا صغيرا من مدينتهم حيث تشيد أثينا من أجل استمرار المسرحية ويتم الانتظار إلى أن تأتي إشارة بالموافقة من جانب الجماهير المحتشدة . وعندما ألقى ميركيري مقدمته المسرحية عن أمفيلزو تلاعب بفكرة أنه يستطع أن يغير من أسلوب المسرحية استجابة لرد فعل الجمهور . وهو يعلن المأساة أولاً وبعد ذلك يتظاهر بأنه أخذ برد الفعل السلبي من جانب الجمهور . وعلى أية حال فإن الجمهور قد أتى لسماع كوميديا . وبعد ميركيري بأن يغير المسرحية إلى كوميديا ولكنه يمزج بأن كل الأبيات سوف تبقى كما هي .

واستخدام بلوتو الواسع لاسترقاق السمع في المشاهد المسرحية يخدم بدوره الفضاء المسرحي . وعند ميناندر فإن مشهد استرقاق السمع يؤدي وظيفة أساسية للحصول على المعلومات . ويصاحبه رقصات كوميدية عرضية عندما يساء فهم المعلومة . ويعلم سميكزنس في (أسبيس) عن موت ابن خاله سوستراتوس وذلك باسترقاق السمع والتصنت على العبد دوس . وتعتمد معظم تعقيدات الحبكة في (ساميا) على الاعتقاد الزائف للعجوز ديميس ، والذي تكون من خلال استرقاق السمع ، بأن ابنه أصبح أبا لطفل جاء من عشيقته ديميس . وعند بلوتو يقوم مسترقو السمع بعمل

الكورس الذى تلاشى الآن .. من أجل التعليق وإرشاد الجمهور إلى ماقد سمعوه .
ويؤدى مسترقو السمع وظيفتهم بفاعلية كجمهور على خشبة المسرح . ومثال جيد على
هذا هو مشهد فى (ميرولاس) حيث يسترق سيدولاس السمع هو وسيد كاليديوراس
عند المداخل الكبير لتاجر العبيد باليو . ولا يحصل مسترقو السمع على أية معلومات
جديدة فوظيفتهم أن يذكروا الجمهور باستجابته المناسبة لباليو من خلال ملاحظتهم
الغاضبة ضده وضد تاجر العبيد عامة .

ويعتبر التعليق ورد الفعل خطوة نحو المعالجة . ومن مشاهد استرقاق السمع هذه
يطور بلوتو مسرحياته التالية حيث يرتحل العبيد المهرة بشكل فعال بحكمة المسرحية .
أما المواقف فتدور حول مشاكل الكوميديا الجديدة : يشعر العاشق الصغير بأنه فى
حاجة إلى النقود ليشتري صديقته من تاجر العبيد ولكن ينقصه الذكاء ليفعل هذا
بنفسه غير أنه يعتمد على خداع عبده ليزيد المبلغ عادة بالاحتيال على والد الفتى .
ويصبح هذا الموقف على يد بلوتو مناسبة للحبكة الارتجالية فى المسرحية كما هو الحال
فى مسرحية (بيرسا) حيث يرسم توكيسلس (العبد) خطة لبيع فتاة حرة (متنكرة
كأسيرة فارسية) إلى تاجر العبيد وعندئذ يستطيع أن يستخدم النقود لشراء محبوبته
من تاجر العبيد ثم يطالب بالفتاة الفارسية باعتبارها مولودة حرة . ونستطيع أن نرى
فى هذه المسرحية شيئا من البهجة فى الارتجال ، فنرى توكيسيلوس يدرّب المتأمرين معه
على تأدية أدوارهم ويصر على عرض الحبكة الرئيسية لروايته إلى النهاية - حتى لو
كانت بعض الأدوار غير ضرورية .

وتبلغ ذروة إعادة هذا العمل الارتجالي فى الكوميديا الجديدة ربما فى أفضل
مسرحيات بلوتو (اليدولس) ، حيث يبتكر بلوتو مع تطور الأمور فى المسرحية نوعا
جديداً من الفضاء الافتراضى . فيصبح العبد الذكى (سيدولس) كاتباً مسرحياً ويؤثر
فى المسرحية ، ويعترف علناً فى منولوج يصيح فيه هو الشاعر الذى يستطيع كما
يقول "يصنع اكاذوبة تبدو كحقيقة " وهو يؤلف الحبكة المسرحية ، ويجد ممثلاً يؤدى
النص، ويدرب هذا الممثل ، وفى النهاية يحتفل بالنصر الكبير .

ويعتبر ابتكار مسرحية داخل مسرحية ، تحول استعارى ملحوظ فى الفضاء . وقد
تلاعب أرسطوفان بعناصر الوعى الذاتى الدرامى . فعلى سبيل المثال فى مسرحية

(الضفادع) حيث يعلق العبد زائناس على النكت المألوفة لدى أنداد أرسطوفان، نجد أن مثل هذا الموقف يبين لنا صفات العبد. ومثل هذا الوعي الذاتى عند أرسطوفان يكون متباعدا وليس مبرمجا. وفي الكوميديا الجديدة فلن ميثاندر يخفى أى وعى ذاتى مثل هذا لصالح الخداع ذى الإطار الهندسى والمسرحى. ويحول بلوتو هذه المسرحيات الكوميديا المختزنة عن الحب والاتصال والصلح إلى خشبة مسرحه البسيط فى الشارع، ويرى إمكانية انصهار المسرح الارتجالي الإيطالى مع التراث الإغريقى للكوميديا الجديدة. والنتيجة هى شكل جديد تماما قد نطلق عليه ما وراء المسرح.

وعند بلوتين فإن ما وراء المسرح يختلف عن دراما الوعي الذاتى المسرحى لغصر النهضة وما بعدها، والذي سماه ليونيل إبل بما وراء المسرح ويركز أساسا على شخصية الكاتب المسرحى على خشبة المسرح حتى يخرج حبكة المسرحية إلى الوجود. وعند بلوتو، فإن البطولة هى القدرة على الخلق والسيطرة على البعد المكانى المسرحى.

وفى هذا الشأن لم يخلف بلوتو أحد. وفيما يختص بثيرنس فهو يعود إلى تقاليد الخداع الإغريقى. وعندما بدأ الرومان فى بناء مسارح حجرية كبيرة، أصبحت الدراما فى روما شكلا متجمدا ومحصور فيها يساوى ستارة المسرح وإطارها فى القرن التاسع عشر. وتخرج الكوميديا الجديدة إلى الحياة من خلال تحديد للقضاء الافتراضى والحقيقى فى الوقت نفسه، خشية مسرح مرتفعة واقتصار الكوميديا على الموضوعات الغائبية. ويوضح بلوتو أن الكوميديا الجديدة كانت قادرة على إحداث تغيير أكبر غير أن أحدا لم يسر على منهجة.

أما الشكل الأساسى للكوميديا الجديدة فمازال خيا بالطمس، ولكنه ظل مخلصا بشكل كبير لمحدوديته الأصلية عن القضاء. ولقد أجريت بغض التجارب الممتعة جدا فى هذا القرن على ما وراء المسرح الكوميدي مثل (الحرس) لمولنار، غير أن هذا سنتناوله فى وقت لاحق.

٢- فضاء المسرح ، الفضاء المسرحي

والفضاء المسرحي الخارجي

١- حنا سكو لنيكوف

فى ويتسانيتد فى عام ١٥٤٧ ، قدم المواطنون البارزون فى المدينة (الفلنسينيز) قدموا حياة ، وموتا ، وحب الإله على خشية مسرح قصر دوك اركوت . واستمر العرض فترة ٢٥ يوما ، وفى كل يوم كنا نشاهد أشياء غريبة ومدهشة . وكانت الآلات (أسرار) اللجنة والجحيم مذهلة حقا ، ويمكن أن تحملها الجماهير للسحر . وقد شاهدنا الماء وهو يتحول إلى خمر بشكل لا يصدق ، وأكثر من مائة شخص أرادوا تذوق هذا الخمر . وبدت خمس حبات الخبز والسككتان تتضاعف ووزعت على أكثر من ألف متفرج ومع ذلك كان هناك أكثر من اثنتى عشرة سله باقية .

وفى مسرحية العاطفة للفلنسينيز ، فإن معجزات تضاعف حبات الخبز وتحول الماء إلى خمر كانت واضحة بشكل ملموس . ومثل هذا الوهم كان يمكن خلقه فى مدى مجال العرض لأن مساحة التمثيل مساحة مستقلة لا تخضع لقوانين الطبيعة . فبداخلها يتحرر المسرح من عبارات الكون الزمنية والمساحية لكى تتجول بحرية بين اللجنة والنار ، جبل تابور والقدس .

ويحدد كل عرض حدوده الخاصة بالنسبة لتركيبه من حيث الزمن والمساحة . وفى مدى هذه الحدود فقط يمكن للمنطق الداخلى أن يعمل . وكل إنتاج فى داخل المساحة المعطاء هو الذى يقيم هذه الحدود . وهذه المساحة قد تكون مبنى صمم خصيصاً للعروض المسرحية ، أو ربما يكون قد صمم عمن طريق المهندس المعمارى لغرض آخر ،

أو ربما يكون فى موقع طبيعى فى الهواء الطلق ، آخ . وبداخل مساحة المسرح المغطاء ، فإن الانتاج سوف يخلق مساحة الفضاء الخاصة به ، والتي فى المسرح - قد تكون محصورة على خشبة المسرح فقط أو تتناسب مع الممرات والبلكونات أو حتى تمتد لتشمل الجمهور الجالس فى القاعة .

وبخلاف الفضاء المسرحى فإن فضاء المسرح هو تعبير هندسى معمارى . ومن وجهة نظر الإنتاج ، فإن فضاء المسرح هى مساحة معطاء ذات إمكانيات ولكنها أيضا معاطة

بحدود . وكمساحة هندسية ، فإن فضاء المسرح جزء من الفضاء اليومي وتوجد منفصلة وسابقة على أى عرض . وعندما نأتى إلى فينزا لمشاهدة المسرح الأثومبى لبالاديو ، فإن ما سيتحوز على إعجابنا هو فضاء المسرح .

وعلى الرغم من أن العرض داخل فضاء المسرح هو الذى يخلق الفضاء المسرحي إلا أنهما منفصلان عن بعضهما . وفى كل عرض ، فإن الممثلين هم الذين يحدودون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة ، والحركة ، والإشارة ، وبمساعدة الأدوات المسرحية ، والمشهد ، والإضاءة ، والمؤثرات السمعية . وداخل هذه المساحة فقط ، يصبح للمسرحية امتداد حسى .

(٢)

الفضاء المسرحي له خاصتان أساسيتان :

إنه منفصل عن كل يوم ، وفى داخل حدودها ، فإنه يحقق الحرية عن كل يوم . وكما وضع لنا أيونسكو ، فإن المساحة التى على خشبة المسرح يمكن أن تدق أى عدد من الأوقات وبأى ترتيب عشوائى ، ودقة جرس الباب قد تعنى أنه قد يكون هناك إما شخص ما أو لا أحد خلف الباب . وبالضبط مثلما يستطيع د. / فاوستس فى مسرحية مارلو أن يستدعى الأرواح فقط بعدما أحاط نفسه بدائرة سحرية ، لذا يستطيع العرض أن يحقق الحرية عن حدود كل يوم فقط فى داخل حدود مساحته المسرحية .

إن فصل الفضاء اليومي عن الفضاء المسرحي له موازانات تركيبية وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدينس كما وصفها ارنست كازير وميرشا إلياو وسوزان لانجر ومعهم آخرون . وفى مناقشته عن أشكال التفكير الأسطورية يبين كازير كيف ينظر إلى الفضاء المقدس بنأى عن الفضاء اليومي . وهو يشير إلى ان كلمة (معبد) نفسها دليل على الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدينس ، وكونه مشتقا من أصل يوناني يعنى انفصال . ومن هنا فإن المعبد هو المكان المعزول لأجل التكريس . ومن نفس الأصل اشتقت الكلمتان Tempns وTmplnm فى اللاتينية وهكذا فإن كلا من الزمان والمكان كأشكال رمزية للتفكير قد تطورا من نفس التمييز بالفصل .

ويأخذ إيلياذ عن كازيرير مفهوم المكان المقدس ويضيف إليه ، وبخصوص المصدر القديم للفكرة الغريبة عن المعبد ، فهو يذهب إلى فاستى أوفيد ، ومنه يسوق قصة تأسيس روما . وكما يحكى أوفيد القصة ، اختار روموكس يوم الاحتفال ببيليز ليحدد خط جدران المدينة متبعا لسلسلة هرمية من الخطوات :

فى الصخور الصلبة تم حفر خندق ، وألقى فيه بقواكه من الأرض ومعها التربة الزراعية التى جلبت من مكان مجاور . وملأ الخندق بالتراب وفى أعلاه وضع مذبح الكنيسة ، وأشتعلت النيران فى موقد جديد .

وبالضغط على الأرض المحروثة رسم أخذودا ليحدد معالم الجدران "

ويوصف تأسيس روما بأنه كاقطاع لمساحة خاصة وتكريسها . وطبقا لإيلياذ فقد شيدت جدران المدينة أصلا كنوع من الحصون السحرية وليس للحماية العسكرية . والحلقة المقدسة التى اقتطعت وحددت وكرست وأضفى عليها القوة والمغزى ، هذه الحلقة لها إبعاد شديدة فيما يتصل بالفضاء المسرحى .

وكما تطور المسرح الإغريقى من الشعائر الدينية ، فقد ورث من الأخير تنظيمه المكان ، والأوركسترا التى كان فيها الكورس يرقص مع مذبح الكنيسة كمركز له .

هذه الاوركسترا تذكرنا بالطبيعة المقدسة للعرض المسرحى : إنها حلقة مقدسة تتحول إلى فضاء مسرحى .

وعلى الرغم من أن المسرح قد عزل نفسه عن الشعائر الدينية ، فقد ظل الناس مرتبطين به بنفس الطريقة . وظلت الخبرة المسرحية قريبة من الخبرة الدينية . وطبقا لأرسطوفان فإن التنفيس عن العواطف كما كان يحدث فى التراجيديات ليس تعبيرا عن الخبرة الدينية فى التطهير والولادة من جديد . ومثل الشعائر ، فإن العرض قد جلب المجتمع معا فى الاحتفالات الدينية وكانت مناسبة لإعادة التأكيد على القيم والمعتقدات المشتركة وارتباط الناس النهائى بمسرحهم له دليل حتى اليوم ، وذلك من خلال المسارح المشيدة والتى أعيد تشييدها واحداً فوق الآخر تماما مثل المعابد . وقد أصبحت أيضا أماكن موقرة يعود إليها الناس للاستفادة من الخبرات .

وعلى الرغم من أوجه الشبه فى التركيب بينهم إلا أن الفضاء المسرحى يختلف عن الفضاء المقدس فى ناحية واحدة هامة . وبينما كانت الشعائر محصورة تماما فى الفضاء المقدس ، فإن الفضاء المسرحى يسمح للممثلين بأن يكون لهم مخارجهم ومداخلهم . بمعنى آخر فإن الفضاء المسرحى يمتد فيما وراء حدود منطقة التمثيل المنظورة ولكن بدون إخفاء التمييز بينه وبين المسرح اليومى . والشخصية التى تغادر الفضاء المسرحى المنظور بما تكون ذاهية إلى حجرة أخرى لا يراها الجمهور لمقابلة بعض الشخصيات الأخرى ، أو ربما تعود إلى خشبة المسرح بعد إكمال رحلة طويلة ، ويمكن للشخصيات على خشبة المسرح أن يناقشوا ما يحدث فى مكان آخر أو يرغبوا فى مغادرة مكانهم الحالى إلى مكان أبعد وسواء بعيدا أو قريبا فإن كل هذه الأماكن الأخرى تؤدي خدمة هامة لامتداد الفضاء المسرحى وحسب المسرحية فهى أماكن حقيقية تماما بالرغم من أنها تبقى غير منظورة .

والفضاء المسرحى غير المنظور ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحى المنظور، فأعمال الأوقات العظيمة مثل اغتيال ماكبث لدنكان قد تحدث بعيدا عن خشبة المسرح فيما اقترح بتسميته الفضاء المسرحى الخارجى على عكس الفضاء المسرحى الداخلى . والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التى يمكن إدراكها والمساحة التى يمكن رؤيتها .

وفى الرواية يمكن رؤية المساحة كلها لأن فهم الرواية يحدث دائما من خلال الكلمات فلا يوجد إدراك حقيقى للفضاء . ولكن فى المسرح يدرك الفضاء المسرحى الداخلى مباشرة وبشكل حسن ، والفراغات المسرحية فى الخارج يمكن إدراكها بالتقدير الاستقرائى للمساحة الأسمتية المنظورة على خشبة المسرح .

والفضاء المسرحى الخارجى يضيف بعدا آخر إلى العرض . وبينما الفضاء المسرحى المنظور يكون داخل مساحة المسرح المعطاة تماما ، فإن الفضاء المسرحى الخارجى يمتد بعيدا بقدر ما يريده الكاتب المسرحى هكذا متضمنا استجابة خيالية من جانب الجمهور .

ويجب علينا ألا نخلط بين الفضاء المسرحي الخارجي والعالم اليومي خارج المسرح . فالشخصية التي تترك خشبة المسرح لا تمشى إلى حجرة الملابس . وعندما ينتهي العرض فإن الشخصيات لا تخرج وتختلط بالجمهور الذين تلفهم معاطفهم محاولين الوصول إلى وسائل الانتقال المختلفة . وبينم نرى المحيط . قد يفصل كل هذه الأشياء الشخصية التي ليس لها وجود خارج الفضاء المسرحي .

وتفوق الفضاء المسرحي الخارجي يؤكد أيضا انفصال نظيره المدرك . وحتى عندما يغمره الجمهور فإن الفضاء المسرحي ليس جزءاً من الفضاء اليومي ولكنه مساحة محدودة ، وحلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية والدينيوية ويشعر الجمهور حينئذ بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدودا إلى الفضاء المسرحي وتاركا وراء ظهره حياته اليومية .

وانفصال الفضاء المسرحي شرط ضروري لأي عرض . وحتى أشكال المسارح التي تبدو وأنها تلغى التمييز بين الاثنين (الخارجي والداخلي) مثل مسرح الشارع فهي في الحقيقة تتدخل في المساحة اليومية وتأثيرها الكلي يعتمد على وعي الجمهور بأن هذه مسرحية وليست واقعا . ولكي نستمتع بمسرح الشارع يجب أن ندرك أن هؤلاء ممثلون يتظاهرون بالحرب وليسوا أناساً مشتبهين في شجار حقيقي في الشارع . ونشاطهم يعزلهم عن المساحة اليومية ويجعلهم متباعدين في المساحة المسرحية . وعلى الرغم من أن مسرح الشارع ينكر مساحة المسرح التقليدية وذلك بتحاىي مبنى المسرح إلا أنه لا يستطيع الهرب من حمل مساحته المسرحية الخاصة به .

وينفس روح التغلب على الحواجز التي تفصل الفن عن الواقع ، والمسرح عن الحياة اليومية ، فإن كروز وجرماني في بحث حديث لهما قد طرحا سؤالا بليفا : هل يجب أن يكون المسرح مكانا لجو مهرجاني ، معزولا عن الحياة اليومية حتى تصبح زيارة المسرح مهمة يجب على الفرد أن يستعد لها ويبدو في أحسن صورة ، أو هل يجب أن ينتمى المسرح إلى العالم الدنيوي ويكون الاقتراب منه في الموقف اليومي واللباس اليومي بالضبط مثل المعاملات اليومية الأخرى ؟ "

ولكن بالتأكيد لا يستطيع أى شخص أن يأخذ العمل المسرحي بنفس طريقة أعماله اليومية سواء أراد ذلك أم لا . وبالرغم من أن العرض قد يكون ثورياً إلا أنه لا

يستطيع أن يؤثر فى الوضع السياسى فى الحياة اليومية . وكما يظهر لى فإن المسرح لا ينتمى إلى الناحية الغير مقدسة ، ولكنه مجرد تطور خاص للفضاء المقدس الاستعداد له يمثل جزءاً من استعدادنا التقليدى اليومى لحضور هذا الحدث الشائع الخاص .

إن الفضاء المسرحى له طبيعة مزدوجة حيث إن له استعداد منظور فى المسرح وبالتقدير الاستقرائى أيضاً فيما وراءه فإنه يوجد عن طريق العرض ولكن إلى درجة أنه يتحدد بالنص ، كلاهما فى الحادثة والإخراج المسرحى ، إنه بعد تركيبى متضمن للمسرحية نفسها . إن مفهومى الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى يزدادان مجموعة من العبارات النقدية فى تناول اليد للتحليل الدرامى على الرغم من كونها من زاوية غير عادية . وأى مسرحية أو أسلوب درامى قد يتصف بتوازن خاص يتخذه بين الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى والمعنى النسبى الذى تلصق بهما . ومعنى آخر بعيداً عن كونه عربضاً أو اعتباطياً ، فإن لفظ الفضاء المسرحى فى أحسن الأحوال هو تعبير عن وقفة فلسفية للكاتب المسرحى . ومن هنا يصبح ذا أهمية تركيبية وفكرة رئيسية للمسرحية . وتحليل المفهوم المكانى للمسرحية خاصة الفضاء المسرحى الخارجى ، يمكن أن يقودنا مباشرة إلى أخذ مشاكله العميقة فى الاعتبار .

(٤)

وعندما تناقش المسرحيات ، فمن الأفضل دائماً أن نبدأ بالتراجيديا الإغريقية ، حيث يظهر الشكل الدرامى فى أبسط خطوطه . وفى غياب الإخراج المسرحى ، فإن مناقشة الفضاء المسرحى فى التراجيديا الإغريقية يجب أن يعتمد على البحث الأثرى والتاريخى من ناحية وعلى الحادثة المكتوبة من ناحية أخرى .

إن العلاقة بين الفضاء المسرحى الداخلى والخارجى تعتمد إلى حد كبير على استخدام الأبواب أو الممرات التى تصل بين الاثنين ، وطبقاً للرأى المقبول ، فإن الممثلين الإغريق دخلوا الحيز المسرحى إما من خلال مداخل الأجنحة أو من خلال ثلاثة أبواب فى الخلف . وهذان النوعان من المداخل يصلان المشهد بنوعيين مختلفين من المساحات الخارجية ، واحد بعيد والآخر قريب .

ومدخلا الجناح كانا يستعملان للشخصيات الآتية من مكان بعيد . وشرح هارولد بولدرى تطور هذه المداخل التقليدية :

" فى السنوات الأخيرة نشأ تقليد مسرحى عام يتفق مع ما كان جمهور أثينا يستطيع مشاهدته ، مثل البيروس ظل فى مكانه على يمينهم ، الدخول من الميناء أو السوق فى المسرحية يجب أن يكون على هذا الجانب ، والدخول من بلدة مفتوحة من على يسار الجمهور .

وهكذا فإن التطور التاريخي يبدأ من الإدراك الحسى الفعلى للفضاء اليومي المحيط بالمسرح المفتوح إلى الإسهام التقليدى للمعنى إلى المدخلين ، بغض النظر عن أماكن الجمهور الفعلية . والدرااما الرومانية نظمت بشكل أكثر هذه العادة مخصصة المدخل الذى فى الجانب الأيمن لهؤلاء القادمين من السوق ، والمدخل الذى فى الجانب الأيسر لهؤلاء القادمين من الميناء والأماكن الخارجية . والعملية التى يصفها بولدرى هى حركة من إدراك الفضاء الفعلى إلى تقليديته فى الاصطلاحات المسرحية حتى لا يعتمد على نوع واحد من الفضاء المسرحى الخاص . وأى كاتب مسرحى يكتب داخل هذا التراث سوف يشكل فضائه المسرحى الخارجى طبقا للعرف . وهذا العرف نقل ما كان فى الأصل فى أثينا فضاء يمكن إدراكه إلى فضاء يمكن رؤيته أو فهمه .

واستخدام الابواب فى الـ Skene هو أيضا شئى تقليدى . وكانت الـ Skene واجهة مبنى هندسية يمكن حسب الحاجة أن تمثل قصرا ، أو معبدا ، أو خيمة أو كهفا . ودائما يبدأ العرض أمام هذه الواجهة ولكن الشخصيات يمكن لهم الخروج إلى " المنزل " أو يأتون منه إلى خشبة المسرح . وهكذا فإن ما يقع بالتقليد خلف الواجهة المنظورة هو فضاء مسرحى خارجى قريب جدا ، مستمر مع الفضاء المسرحى الداخلى ، مكان من داخله يأتى الشخصيات .

وفى كنج أوديس فإن الـ Skene ، تمثل القصر الذى يتدفق إليه أوديس عندما يكتشف حقيقة شخصيته الإجرامية ، وانتحار جوكاستا وإصابة أوديس بالعمى الذاتى كلاهما يقعان خارج خشبة المسرح داخل القصر فى الفضاء المسرحى الخارجى القريب . وما حدث بعيدا عن خشبة المسرح يرويه شاهد عيان ، أحد الحاضرين الذى يخرج من القصر .

وهذا الشخص يختتم حكايته بالإشارة إلى أن " الأبواب تفتح " . وعادة هذا دليل على فتح الأبواب المركزية واندفاع الـ ekkyklema مع ما تحمله من رعب .ومن هنا

يصيح من الصعب أن نقول ما إذا كان أوديبس الضيرر يتعلم أو يلهم عليا-ekkyk- lema ومثل الحاضرين فإن هذه الآلة التي تندفع هي ميكانيكا تقليدية لكشف ما كان يحدث في الفضاء المسرحي الخارجى القريب وذلك بدفع الخارجى إلى الداخلى .

ولكن الفضاء المسرحي الخارجى للمسرحية ليس مقصورا على ذلك الذى يقع خلف ابواب الـ Skene. فإن الشخصيات تأتى من بعيد من دلفى أو كورنيس من خلال مداخل الأجنحة . وكما فى بعض الصور المنظورة فإن العرض الذى يفتتح فى المقدمة يأخذ عمقا من مستويين مختلفى البعد تشكلان الخلفية . وأفضل إشارة لهذين المستويين فى المسرحية تأتى من الرسولين أو رسول وشخص حاضر كما فى إشارات بعض الترجمات . ولكن الإغريق أطلقوا كلمة ngelos على أحدهما وكلمة exange- los على الآخر . أو الرسول الذى كان يحكى الأخبار من مسافة بعكس الرسول الذى كان يحكى ماذا كان يفعله فى المنزل أو خلف المشهد . وكلاهما وظيفتان دراميتان وليستا شخصيتن تجلب كل منهما أخباراً من مكانها فى الفضاء الخارجى . وبينما أداء المسرحية محصور على مكان واحد ، فإن هناك إشارات عديدة إلى أماكن أخرى .

وهذه الأماكن تشكل جغرافية فعلية حول طيبة . ويعتمد الأداء إلى حد كبير على تقارير الشخصيات التى سافرت إلى طيبة من أحد هذه الأماكن الخارجية ، كريون يعود من دلفى مع كاهن ، angelos يصل من كورنيس ومعه خبر موت بوليبياس ، وينادى على الراعى من جبل سيندارون حيث يرعى ماشيته . ورحلة أوديبس من كورنيس إلى طيبة تؤرخ أحداث المسرحية وتسرد أيضا . وهذه المنطقة الجغرافية الواسعة تلامس الأحداث المختلفة التى تستثنى من الحبكة المركزية التى تظهر فى الفضاء المسرحي المنظور . ومن هذه الزاوية فإن الفضاء المسرحي الخارجى والذى يضمن وحدة المكان فى الفضاء المسرحي الداخلى ومعه أيضا الوجدتين الأخريتين .

ومعنا الفضاء المسرحي الخارجى بكل نقاط الإشارة الضرورية : جبل سينارون ، تقاطع الطرق ، كورنيس وهؤلاء مع بعض يحددون عالم الشخصيات . وكرضيع فإن أوديبس قد نقل من حياة عن طريق الجبل إلى مورنيس وعندما وصل سن البلوغ رجع من الطريق نفسه angelos سافر أيضا بين هاتين المدينتين . وشيى طبيعى أن يحدث اللقاء الحاسم عند مفترق الطرق بين طيبة وكورنيس . ونقطة إشارة أخرى هامة هي

مهبط الوحي فى دلفى : لا يوس ، وأوديس ، كرون جميعهم قد سألوه النصح . وهكذا
فإن الفضاء المسرحى الخارجى على اتصال مستمر مع الفضاء المسرحى الداخلى متدخلا
فى إحساسه بالأمن ، حافظا ذاكرة الأشياء الماضية ، مقوضاً التوازن الضعيف للفضاء
الداخلى .

(٥)

إن معالجة الفضاء المسرحى الخارجى قد مكنت سوفوكلس من أن يمد نطاق الآراء
بينما يحافظ فى الوقت نفسه على الوحدات الدرامية . ومسرح القرن التاسع عشر
الواقعى والذى حل محل التراث الكلاسيكى يضع الفضاء المسرحى الخارجى فى
استخدام مشايه . ولقد استدارت النظرة المدركة بزاوية ١٨٠ درجة . وفى المسرح
الإغريقى فإن الأداء قد تطور فى الهواء الطلق ، أمام Skene حتى إن داخل المنزل
قد أحيل إلى الفضاء المسرحى الخارجى وستارة المسرح الخلفية كانت عبارة عن واجهة
مبنى هندسية بها أبواب . والمسرحيات الواقعية فى العصور الوسطى لإيسن تستدعى
مكانا كقاعة استقبال والأبواب التى تؤدى إلى الأخرى ، والحجرات غير المنظورة فى
المنزل وأيضاً فى الهواء الطلق . ولأن فإن داخل المنزل هو الذى يشكل الفضاء المسرحى
الداخلى معطياً الجو الضرورى لمحادثة خاصة وودية . وفى الشكل الأنيق لقاعة
الاستقبال يضع إيسن شخصيات من الطبقة الوسطى وتوجيهاته المسرحية المفصلة وأيضاً
إشارات النص العديدة تجعل من الممكن رسم خطة عقلية للمنزل كله يقع خلف هذه
الحجرة الوحيدة التى تتصل معه من خلال أبواب خشبية المسرح . وخلف المنزل تكون
الشوارع ومنازل أخرى فى كريستيانيا . ويحب الكاتب المسرحى المواطنين الصالحين
فى هذه المدينة الذين يلهوون مسرحيته ليؤمنوا بأن ما شاهدوه على خشبة المسرح هو
ما يحدث فى حجرة جلوس خاصة شبيهة بحجرتهم وفى المدينة نفسها . وهو يريد أن
يطابقوا الفضاء المسرحى الخارجى بفضائهم اليومى .

وفى هيند/ جايلز تشكو البطلة من شعورها بالملل وتفسر السبب فى ذلك : إنه عالم
الطبقة المتوسطة الذى تنتمى إليه . وعندما سألتها جلبرت لوفبورج ما الذى جعلها
تسأله فى الأيام الخوالي عن فسقه ، أجابت بتردد :

" هل يكون مستحيلا إدراك أن الفتاة ، عندما تكون هناك فرصة ... في الخفاء... أن الفرد ينبغي أن يريد نظرة على العالم الذي ... هذا الفرد لا يسمح له أن يعرف عنه !"

وعندما يستعد الرجال للذهاب إلى حفلة القاضى براك والتى كل حاضريها من الذكور ، تعبر هيدا عن رغبتها الخيالية بالحضور هناك ، متخفية ، لكي تسمع قليلا من المرح وهى غير مراقبة . وعلى الرغم من خوفها من الفضيحة ، تقترب هيدا من القواعد الأخلاقية الصارمة فى مجتمعها ، الطبقة والعصر ، ولكن بالطبيعة فإنها تخدع بما يعتبر فى وسطها سلوك غير أخلاقى . وتعوزها الشجاعة لتجرى وراء رغباتها وتظل سجيئة داخل قاعة الاستقبال الجميلة .

إنه فقط خيال هيدا الجريء بوصفه غير تقليدى ، وفقط من خلال التجارب البديلة يمكن لهذا الخيال أن يشحذ ويشبع . وتزودها أعمال لوفبورج بهذا التحرك الضرورى . وخيالها الغريب لإجليرت بأن يعود ومعه أوراق نبات الكرم فى شعره ، واثقا ومتوهجا . وهذا الشكل الديونيسوس غير الواقعى يبلور عاطفة هيدا وطبيعتها المسعورة . إنه شكل متحرر من المنزل البورجوازى المعوق حيث تجمد نفسها واقعة فى مصيدة دور الزوجة الصغيرة وتواجه احتمال كونها أمأ . ويمثل الشكل اليونيسوس تحرير كل الأوهام الجنسية التى لا تستطيع هيدا إلا كبثها . إنها حيوانها المتوحش والعلاقات المكانية بين قاعة الاستقبال والفضاء الخارجى يحولها إبسن إلى تعبير مسرحى عن الفكرة الرئيسية لهيدا جايلر والفضاء المسرحى الداخلى ، قاعة الاستقبال بعطرها اللافتندر ، يصبح رمزا للكبث الشديد الذى تعانىة البطلة . وفى الفضاء المسرحى الخارجى توجد منازل القاضى براك والآنسة ديانا وحجرات أجليبرت لوفبورج ، وجميعها قتل لهيدا هذه الحرية من أداب الطبقة المتوسطة التى تشناق إليها سرا . وفى إحدى مدن المقاطعات يوجد منزل حاكم الحى ، المنزل الذى تجرأ دى على تركه وهو يزدرى الأخلاق البورجوازية بطريقة لا تجرأ هيدا على فعلها . ويشكل بيت الحالة أيضا جزءا من هذا الفضاء الخارجى بالرغم من أنه يمثل نقيضا للمنازل الأخرى . والحالات العانسات هن أنماط للاستقالة والقبول ، البخل ونكران الذات . لقد اختزن الأخلاق البورجوازية وبالنسبة لهن فليس هناك تناقض بين الطموح الشخصى والمعايير الاجتماعية .

وبالنظر إلى هيدلا جابلر من زاوية الفضاء المسرحي الخارجي وعلاقته بالفضاء المسرحي الداخلي بأخذنا مباشرة إلى قلب المسرحية . واللفظ المكاني ليس شيئاً غريباً في الدراما ، ولكنه مقولة درامية أساسية . إن هيدلا جابلر هي مسرحية لها جذورها في المسرح الكلاسيكي ، تضع الفرد في المركز وتبحث علاقته مع العالم المحيط به . إن صنع شخصية هيدلا ينعكس في العلاقات المكانية بين قاعة الاستقبال مع الحجرة الداخلية الملحقة بها والفضاء الخارجي . وبينما تأتي وتذهب الشخصيات الأخرى ، فإن هيدلا لا تغادر خشبة المسرح إطلاقاً حتى النهاية ، عندما تعزل نفسها في الحجرة الداخلية وتنتحر .

(٦)

وفى كل من أوديس وهيدلا جابلر فإن صورة الفضاء المسرحي تعبر عن الاهتمام الرئيسي للكاتبين . بالنسبة لسوفوكلس فإن الحركة بين الفراغات المسرحية الداخلية والخارجية تبين الأعمال الغامضة والساخرة من القدر أو تدخل الغيب في الحياة اليومية . وبالنسبة لإيسن ، فإن التفاعل بين الفراغات الداخلية والخارجية يمثل التأثير المدمر لتقاليد ومعايير المجتمع على الطبيعة الخاصة . وفى كلتا الحالتين ، فإن المفهوم المكاني متصل جداً بالآوضاع الدينية والفلسفية والتي يعبر عنها درامياً فى آراء المسرحيتين .

إن مفهوم خشبة المسرح كحجرة أصبح يسود قطاعاً كبيراً من الدراما الحديثة ، كنتيجة للتركيز على الفرد وعلاقاته الحميمة . لكن هذا التماثل التركيبى الخارجى يجب ألا يطمس المعانى المختلفة المرتبطة بهذه الحجرات المختلفة .

وقد اختار هارولد بينتر تسمية ظهوره الدرامى ببساطة *الحجرة* . وهو يرى فى الحجرة وحدة أساسية للفراغ ، فى داخله يمكن أن تتطور المواقف الهيكلية وفى ملاحظاته إلى إنتاج مسرح البلاط الملكى من *الحجرة* ، فإن بينتر يحدد التعديلات الممكنة للتفاعل بين الرجل والحجرة والزائر :

" رجل فى حجرة عاجلاً أو آجلاً سوف يستقبل زائراً . والزائر الآتى إلى الحجرة له هدف . والرجل قد يغادر مع الزائر أو يغادر بمفرده . الزائر قد يغادر بمفرده أو يبقى فى الحجرة بمفرده عندما يذهب الرجل . وربما يبقى الاثنان معاً فى الحجرة " .

ويتلاعب بينتر بهذه العناصر كثيرا كما يتلاعب كاندنسكى بالمواجهات بين السطور المعوجة والمستقيمة أو بين الألوان المختلفة .

وصياغة بينتر عن الفضاء المسرحى تعتبر معتدلة ومفهومة . وهو مجرد الشخصية والمحبة والمكان التاريخى والثقافى لكى يكشف الشكل غير العاطفى ، التركيب الأساسى للحدث المسرحى . وهذا يشبه النزول يتمثل مقدس إلى مجرد مجموعة من الأشكال الهندسية . ولكن هناك معانى خاصة ترتبط بالتركيب نفسه حيث إن بينتر يفكر فى شخصياته :

" ... خائفون مما خارج الحجرة ... جميعنا فى هذه الحجرة وفى الخارج عالم ... يصعب تفسيره كما أنه مخيف وغريب وخطر " .

ويصف بينتر العالم الخارجى بكلمات لا تنسى لإلياد " فضاء مشوش مسكون بالشياطين والأشباح " ويصوغ بينتر هنا ما يعنى التعارض المسرحى الأساسى بين الداخل والخارج . والخارج خطر كبير ، تهديد مجهول يتدخل فى الأمن الهش والنسبى للداخل . وفصل الاثنين أو الوصل بينهما حسبا تقتضى الحالة يعود إلى الباب وطبقا لبينتر :

" العالم مملوء بالمفاجآت . يمكن للباب أن ينفتح فى أية لحظة وشخص ما يدخل " . ونصب المسرح المفهوم هذا يشكل عماد مسرحية/الحجرة . وهى تجعل لتبدو مسرحية طبيعية ولكنها تشتت معناها القوى من تركيبها المتعمق . والحجرة التى تستأجرها روز توصف بأنها دافئة ومريحة . وتشكل جزءا من منزل كبير يخص السيد كبير . والمستأجرة روز تتأمل من يسكن فى البدورم الرطب . وبجانب الباب المؤدى إلى الياصة ، والحجرة بها نافذة تطل على الشارع . وفى الخارج الطقس بارد جدا ومظلم ، وفى الداخل توجد مدفأة غاز ولحم خنزير وبيض وشاى .

والأسلوب واقعى جدا للمسرحية بهذه التدخلات العرضية لعدم الاحتمالات ، فمثلا عندما لا يستطيع صاحب العقار إجابة السؤال البسيط " كم عدد الطوابق التى فى المنزل؟ " يرد بأنه اعتاد أن يعدها فى الأيام الخوالى ، والآن لم يعد فى استطاعته تذكرها . وتقترح الحادثة جزئيا أن إجابات السيد كبير الغريبة تعود إلى السن وفقدان

السمع ولكنها أيضا ينبغي ألا تؤخذ بأهميتها الظاهرية . وهناك تفاصيل أخرى مزعجة روز لا تبدو أنها تعرف أى حجرة فى المنزل يشغلها صاحب العقار . وزوار روز ، الزوج ساند وزوجته قد أتوا للبحث عن حجرة : وهما أيضا يحاولان أن يجدا مساحتهما الصغيرة الدافئة والأمنة . ويتحول بحثهما هذا إلى نوع من التهديد لراحة بال روز عندما يشير " الرجل الذى فى البدروم " إلى الحجرة رقم ٧ ، حجرة روز ، أنها خالية .

والشئ المزعج فى هذا كله هو البدروم المظلم والرطب ، فضاء مسرحى خارجى يهدد الحجرة الصغيرة الدافئة التى تحاول روز جاهدة أن تحتفظ بها . وتشكل حجرتها مأوى صالحاً للسكنى داخل الفندق الكبير . وأسفل يوجد البدروم حيث يختبئ رجل أعشى أسود ينتظر الفرصة ليدخل الحجرة . وشكله المبهم ينذر بالخطر وعدم الاستقرار ويهدد بتدمير الملجأ المؤقت التى لجحت روز فى بنائه بنفسها .

وعندما يدخل حجرتها فإنه يمسك روز ومعه رسالة غريبة : " أبوك يريدك أن تعودى للبيت " إنها هذه الكلمة البيت التى تكررت وأعيد تأكيدها . وجعلت روز تستسلم وتبحث فى سيرة حياتها حيث كانت تدعى سال . وتنهار مقاومتها وتصبح حقيقة إلى درجة ملامسة الرجل وفى هذه اللحظة يعود زوجها برت إلى الحجرة ويؤكد مرة أخرى سيطرته عليها فيما يعرف بـ *coup de theatre* العنيف .

ويعالج بينتر المساحات المسرحية الداخلية والخارجية لكى يظهر التركيب التحليلى النفسى للنفس البشرية . ومن أول نظرة قد تبدو حجراته اختلافاً آخر عن قاعة استقبال ابنن المؤدية للمساحات الأخرى فى داخل وخارج المنزل . ولكن منزل بينتر قد جرد قبل إعادة تحميله بتفاصيل طبيعية . وهذا التجريد حول المنزل من منزل مزيف أشبه بمنزل حقيقى ، إلى تركيب أساسى ينظم الفراغ بطريقة معينة ويربط معانى نسبية بوحدات مكانية مختلفة . وبالرغم من أنه قد أعيد تزيينه لكى يشبه حجرة حقيقية ، فإن الحجرة لم تعد تمثل حجرة عادية ، فمعناها يعتمد على موقعها داخل المساحات الأخرى المحددة وليست المصورة فى المسرحية .

(٧)

وبالرغم من الاختلافات الموجودة بينهم فإن الأمثلة الثلاثة التى حددناها حتى الآن : التراجيديا الكلاسيكية ، التراجيديا الواقعية ، والمسرحية الواقعية المفرطة تتقاسم نفس

المبدأ التركيبى الأساسى : مساحة مسرحية داخلية مميزة بوضوح عن مساحة المسرح من ناحية وعن المساحة المسرحية الخارجية من ناحية أخرى .

وقد حاول بعض الكتاب المسرحيين فى القرن العشرين أن يجيبوا هذه الحدود الواضحة من أجل تأثيرات خاصة . والمشهد الافتتاحى فى " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " لبييرانديلو يتظاهر بأنه إعادة لمسرحية أخرى تدعى شوش عليه : بمعنى آخر فإنه يطلب إلينا أن نؤمن بأنه لا مساحة مسرحية تستحضر ذهنيا ، وأن كل مانشاهده هو جزء من مساحة المسرح . وهذا يؤكد فقط مسرحه " بست أشخاص " الذين يدخلون الإعادة فهم يقدمون أنفسهم كشخصيات مسرحية يحملون فى أنفسهم دراما مطلوب فهم تأديتها . وهذه الدراما لا تنفصل عن مساحتها المسرحية الخاصة . وكما تضعها الابنة :

" إننى أموت لأعيش هذا المشهد ... الجرة ... أراها ... هنا النافذة ... أمام النافذة المنضدة الصغيرة المصنوعة من الخشب الماهوجنى وعليها ظرف أزرق يحتوى على مائة ..

وكاتب مسرحى آخر يعالج المفهوم المكانى الكلاسيكى من أجل المسرحية العالية ، هذا الكاتب هو مايكل دو غيلديروت . وفى مسرحية ثلاثة ممثلين ودراماتهم ، الشخصيات الأساسية هم ثلاثة ممثلين يؤدون ميلودراما قصيرة ، وكممثلين فى المسرحية ، فإن مساحتهم المسرحية هى مساحة المسرح . وكشخصيات فى مسرحية داخل المسرحية ، فإن مساحتهم المسرحية يحددها مزيج متنافر من العناصر التى تكون شخصية لويس السادس عشر الإمبراطور الجرمانى . وموضوع المسرحية هو عدم قدرة الممثلين على المحافظة على مستوى الوجود متباعدين : فهم يؤدون شخصياتهم المسرحية فى الحياة اليومية ، ويتركون شخصياتهم الخاصة تنزلق إلى العرض . ولكن كما فى بييرانديلو ، فإن الممثلين أيضا ليسوا إلا شخصيات درامية ، حتى إن خلط الحقيقيين بالمساحة المسرحية هو مجرد خداع .

ويمكن للفرد أن يستمر فى تحليل الاستخدامات والمعالجات الطريقة للمساحة المسرحية والعلاقة بين الداخل والخارج . وأنه أنهى بفحص مسرحيتين تمدانا بأمثلة

متطرفة عن معاملة المساحة في المسرح . وهاتان المسرحيتان لا تتطابقان مع النموذج الكلاسيكي ولكنها تقدمان بدائل جوهريه له . والمثال الأول لى متعلق بالعصر الوسطى ، والثاني متعلق بالعصر الحاضر

(٨)

وبخلاف المسرحيات التي تناولناها حتى الآن فإن مسرحية Corpus christi ليس لها أى مساحة مسرحية خارجية . وهنا ينتظر فقط من مجموعة من المسرحيات التي تحتضن تاريخ العالم من هبوط الملائكة Fall of Angles إلىالحكم الأخير Last Judgmentإنها مسرحية شاملة تتضمن الزمن كله والمساحة كلها ، لا تستثنى شيئا . ومنطقها الداخلى يحتاج أن يحدث كل شيء داخل المساحة المسرحية . والمسرحيات القصيرة التي تكون المجموعة لا تؤسس بالضرورة سطوراً قصصية متتابعة ولكنها تقدم أداءً موحداً ، مثل كتب الأناجيل المصورة والتي لاتعد موجودة فى كنائس العصور الوسطى والتي نفذت على نحو بارز ، فى شكل صور زيتية وفسيفساء .

والطريقتان المعروفتان لعرض الدورات الكبيرة ، المهرجان الموكبى والمسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات يخلقان كل هذه المساحة المسرحية الشاملة بوسائل مختلفة ومجموعة يورك يمكن أن تؤخذ على أنها معبرة عن الطريقة الأولى فى De cor successif . والمسرحية تتعلق تماما بمدينة يورك نفسها . وكان الإنتاج شأنا محليا استخدم كل المواهب والوسائل تحت تصرف النقابات الفنية ونظمته الجهات الحكومية فى المدينة . وكان الموكب يشق طريقه فى المدينة متوقفا فى محطات معينة وعارضا المجموعة كلها فى كل محطة مخترقا المدينة كلها . والفرد يجد هنا أن المساحة المسرحية ومساحة المسرح أصبحتا تمتدان معا بعض منتشرين على أسوار المدينة . وهذه الأسوار هى الخط الفاصل الأساسى بين المساحات المقدسة والدنيوية . ومن خلال حركتها الموكبية، فإن العرض الدينى يؤكد مرة أخرى على الطبيعة المقدسة للمساحة داخل المدينة ، التي تمثل ، من أجل المسرحية ، الكون كله.

وهذا يعود بنا إلى قصة أوفيد عن تأسيس روما ببناء مذبح الكنيسة فوق الخندق المملوء بتجارة الفاكهة وبعدهن يقيمون استحكاما حوله . وقال بلوتارش إنهم أعطوا اسم العالم (mundus) لهذا الخندق كما للكون نفسه . وموكب المهرجانات متتبعها خطوات

موكب ال Corpus christi نفسه "تعيد تأسيس مناطق المدينة المقدسة. والعرض الدينى الموكبى يقدر مدينة يورك بالمعنى الذى أشار إليه إيلياذ:

" فى الحقيقة أن فكرة المكان المقدس تتضمن إعادة الكهنوتة البدائية التى تكرر المكان برسم علاماته وعزله عن المساحة الدنيوية التى حوله".

وفى تحليل إيلياذ ، فإن المكان المقدس معبد أو مدينة هو دائماً مكان تتقابل فيه الأماكن الكونية الثلاثة : المجيم والسماء والأرض . وهكذا فإن ما يبدو وكأن جرىء جدا فى مسرح العصور الوسطى ، تمثيل الإله وخلقه لا يعتبر تدبنا عندما يقدم فى المساحة المقدسة المعاد تأسيسها حديثا ، فى المدينة التى تشكل المساحة المسرحية لمسرحية Corpus christi وفى داخلها قد تمثل المهرجانات المنفصلة مساحات مسرحية جزئية ، ولكن لابد من النظر إليها كأجزاء من المسرحية ككل التى تمثل تاريخ العالم كما تحتضن ال mundus كلها محصورة داخل أسوار المدينة. والمتفرجون ومعهم الممثلون محصورون داخل إعادة تشريع رواية العالم المسيحية ، ولا أحد يستثنى ولا يمكن أن يكون هناك فضاء مسرحيا خارجيا .

وشمولية مسرحية المجموعة هى أكثر شهرة عندما تعرض فى المسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجوانب كما فى مجموعة ال Cornish والمتفرجون هنا وأيضا الممثلون يحصرون داخل الأرض المستديرة نفسها ذات الاستحكامات ، التى تبين حدود المكان المقدس . والمنازل والأماكن المختلفة جميعها منظورة فى الوقت نفسه ، ورحلة المسيح من بحيرة جاليلى إلى القدس يعرضها حرفيا الممثل الذى يعبر ال Pla-tea من مكان خاص إلى منزل محدد . ولا تشكل القدس فضاء مسرحيا خارجيا حيث إنها جزء من الداخل مثل كل الأماكن الأخرى . والمسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات هو عالم صغير يحتوى ذاته ليس له أى فضاء مسرحى خارجى . وكما يصفه كوتيجون فى L'Espace theatral medieval

" ليس هناك مخرج من مكان التمثيل حيث إنه لا يوجد مخرج من العالم . بين الجنة والنار وليس هناك مكان لعالم خارجى لا أخلاقى ، حيث ينزع الممثل شخصيته ."

وكلتا الطريقتين لتمثيل مسرحية ال " Corpus christi وموكب المهرجانات الذى يحيط بها النظارة ، كل هذا يقوى من مدى ومعنى المسرحية وذلك عن طريق توسيع

الفضاء المسرحي الداخلي ، حتى لا يستثنى شيء . والفضاء المسرحي يشمل مساحة المسرح كلها ، حتى إنه يصبح من الصعب تمييزها . وطبيعة هذه المسرحية تنفي احتمال وجود أى فضاء مسرحى خارجى .

(٩)

ومثالى الأخير يختلف عن كل الأمثلة السابقة فى أنه يخاطب عن عمد وبوضوح مشكلة الفضاء المسرحى . وفى مسرحية مضايقة الجمهور ، فإن بيترهاندى يشرح فى هدم النظرات التقليدية للمسرح وبالتالى فكرة المسرح . وفى مقدمته فإن هاندى يقدم لنا مصطلح Sprechts tuch من خلال تعريف أدبى ، وكلمات ال Sprechts tuch لا تشير إلى العالم كشيء يكمن خارج الكلمات ولكن إلى العالم فى الكلمات نفسها وهذه الكلمات لا تعطى أى صورة عن العالم ولكن تعطى مفهوما عنه .

المتحدثون الأربعة فى مضايقة الجمهور يتحدثون مباشرة إلى الجمهور ويشيرون إلى أنهم يتقاسمون المساحة الزمنية نفسها . وفى عملية هدم التقاليد المسرحية ، فإن المتحدثين يفسرونها بعناية :

" لا توجد حلقة غير منظورة هنا وليس هناك حلقة سحرية ، ولا توجد . أى مساحة للمسرحية هنا . نحن لا نلعب . كلنا فى المساحة نفسها وخط التمييز لا يخترق ، فهو ليس منفذاً بل إنه لا يوجد له حلاً "

وبالإصرار على أن خط التمييز لا يوجد ، فإن المتحدثين يرغموننا على الإدراك أن هناك فى المسرح - كقاعدة - مثل هذا التمييز بالضبط مثل الفصل بين المساحة داخل الحلقة السحرية والمساحة خارجها .

وعند العرض فإن هذا العمل غالباً ما يؤخذ على أنه عمل عدوانى ، اندفاع فى إسائة التعامل مع جمهور المسرح التقليدى Pour epater les bowrgeois غير أن المسرحية فى الحقيقة هى عمل نظرى ومفهومى هام . وإسائة الاستخدام يعتبر مخرجاً عاطفياً للهجوم النظرى الذى كان يشن على الجمهور . وهذا الهجوم مساو لتدنيس المساحة المسرحية المقدسة ويصر هاندى على الجمهور فيما يتعلق بمساحة المسرح كجزء من مساحتهم اليومية . ويرفض الاعتراف بإمكانية تمييز مساحة المسرح

حتى يمثل مساحة مسرحية أخرى . وهو يدنس المساحة المسرحية ملقيا بكل وتبعاتها :
المشهد ، والممثلين الذين يتقمصون الشخصيات ، والإضاءة الخاصة ، والحبكة - الكل
يترك خشبة المسرح عارية والتي منها : المتحدثون - لا الممثلون - يخاطبون الجمهور
الجالس في قاعة الاستماع المضاة تماما على قدم المساواة معهم .

وهذه الخطوة الشجاعة تسحب السجادة من تحت الأقدام : أين يستطيع المسرح أن
يذهب من هنا ؟ ولكن هاندي نفسه يجعلنا ننظر إلى مسرحية Sprechts tuch
باعتبارها مجرد ، قصيدة تلقائية للمسرحيات القديمة والتي لا تريد أن تحدث ثورة ولكن
تصنع وعيا ومعنا آخر بعد مضايقة الجمهور يجب أن نكون على وعى بمشكلات المساحة
المسرحية التي يمكن أن يبقى فيها الخيال المسرحي بمفرده .

في الدراما الحديثة ، فإن الفضاء المسرحي بدلا من البقايا المتضمنه في مكان
المسرحية الرسمي قد أحضر إلى المقدمة وتحول إلى موضوع فلسفي ونظري . ولم يعد
الفضاء مجرد جو في داخله يتحرك أبطال الرواية . وقد أصبح موضوعا مسرحيا وغالبا
حل محل الموضوعات التقليدية في الدراما . ومفاهيم مساحة المسرح ، المساحة
المسرحية والفضاء المسرحي الخارجى أدوات نقد مفيدة لتحليل متزامن عن الأشكال
المكانية ومعانيها في أنواع مختلفة تماما للمسرح .

٣- الشخصية والفضاء المسرحي

تشارلز ر. ليفنز

فى إحدى مسرحيات صامويل بيكيت الحديثة ، نجد إمراة فى منتصف عمرها تتأرجح فى كرسى . ورؤيتنا المحسوسة للمساحة التى تشغلها هذه المرأة تقتصر على المساحة الصغيرة للضوء التى تتحرك فيها وهى تتأرجح للأمام . وهى تستمع كما نفعل نحن المتفرجين إلى صوت يحكى قصة غريبة عن إمراة تهجر تتدرجيا بحشها عن مخلوق آخر مثلها وتعود إلى كرسى هزاز تنتظر موتها ، والشكل الذى تراه يبدو أنه يستثير هذا الصوت من خلال الأمر الوحيد "أكثر ، وتلغثم الصوت ثلاث مرات ، وتستثيره المرأة ليعود مرة أخرى بتكرار الامر . ومع ذلك فإن كل إجابة تفترض نغمة أضعف وفى النهاية يفشل الصوت ولا تصدر المرأة أى أوامر أخرى ولا نعرف إن كانت قد ماتت أو اقتربت من الموت ودراما بيكيت القصيرة وغير المتقنة تبرز فقط شخصية واحدة ، لا تستعمل أى مساحة محسوسة غير تلك التى يشغلها الكرسى الهزاز . وتلعب دورها فى عشرين دقيقة .

ومسرحيات بيكيت التالية التى أصبحت أكثر بساطة فيما يخص المتطلبات المسرحية قد علمتنا القدرات الكلامية للشخصية الواحدة التى تتحدث وتستمع فى مشهد غير متقن . واعتمادها على استخدام حد أدنى للوسائل المشهدية والأداء الحسى لا يقتصر تراجعاً عن المسرحية ولكن تبرهن على إيمان بيكيت بقوة الكلام للصور الدرامية البسيطة وتظهر ووكالى بوضوح أن المصدر الأساسى للكاتب المسرحى هو صورة الشخصية الإنسانية التى توجد فى البعد والاستمرار . ولا يمكن لأى تمثيل مسرحى البعد عن التجربة البشرية الذى لا يعرض الشكل الإنسانى فى الفراغ ويكشف عن نفسه فى الوقت المناسب لتعمل بهما الأعراف المشهدية ، فإن المتفرج سوف يرى الممثل فى مكان مرئيا ، وسوف تتكشف المسرحية أثناء الوقت المطلوب للعرض . وفى تقليل مكونات العرض إلى الحد الأدنى لإدراك صور الشخصيات ، والفراغ ، والاستمرار ، فإن بيكيت قد بين لنا أن هذه العناصر ليست أساسية فقط ، ولكن كافية . والتمثيل البسيط للمرأة التى تتأرجح فى كرسى وتستمع إلى صوتها يطور صورة التجربة التى تحتضن فترة من الزمان غير محدودة ولكن ممتدة ، وحركة

الشخصية من خلال مساحة عامة لعالم خاص محصور بشكل متزايد . والنص الإيقاعي المجرد يعطى تفاصيل قصة انسحابها من البحث عن أخرى وعودتها إلى الكرسي الهزاز الذى ماتت أمها فيه . وهذه الحكاية المليئة تمدنا بالوسيلة الوحيدة لاستثمار المغزى فى الصورة المحدودة بشكل كبير عن الفضاء المسرحى الذى يستغله العرض . وتدريبات بيكيت فى البساطة المسرحية توصل عمل التقاليد الأساسية للشكل الدرامى ومبادئ استخدامهما . وفهم المراحل التى بها تؤسس مسرحية مثل روكاى صوراً مقترحة عن الشخصية ، والفراغ ، والزمان يساعد فى توضيح الوسائل التى بها تتضمن النصوص الدرامية معنا . وعرض هذا العمل البسيط يوضح حقيقة أن الصورة الدرامية للشخصية داخل الفراغ والزمان لا يمكن تقليدها ، وأنه من المستحيل فصل صورة الفضاء المسرحى عن صورة الشخصية .

وفى الخمسين سنة الماضية مع بعض الاستثناءات ، كانت الحركات الرئيسية فى النقد لا تتسم بالتقليد . وحيث إن التأكيد فى النقد الشكسبيرى قد انتقل من تحليل شخصية إلى وظيفة اللغة ، فإن اصطلاح الشخصية بدا وكأنه يخفى من المعجم النقدى . وعندما أنجز مود بودكين تركيبات فرويد و يونج ليحلل النص الكلى ، وكنج لير كتمثيل لوعى بطله ، فإن جونريل وريحان أصبحا وظائف لعدم وعى الأب الذى يجسد خوفه من الأطفال . وفى النقد الذى له علاقة بعلم الظواهر فإن معظمه قد مورس فى دراسة الدرامى الفرنسية فى القرن السابع عشر . وفكرة الشخصية الفردية ترتب حسب تصور الوعى فى النص ، نوع من الشخصية التى تحل محل الكاتب نفسه والعمل النقدى يخرج تصورا لهذا الوعى ، مبنيا من خطوط مستقيمة استعارية متنوعة ، وغاذاج ، أو تركيبات مصاغة مدعمة خلال عمل الكاتب . وفى النقد الماركسى ، فإن الشخصية قد تفرأ كشخصية ، ولكن تصور الشخصية الإنسانية نفسها يتغير لتصبح شاشة يعرض عليها مواقف ورؤية طبقة . وفى ممارسة النقد التركيبى وما بعد التركيبى ، لا تسود الشخصية كمثلة للوعى الإنسانى وإنما تسود الشخصيات بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى ، ويفرق بينها تبعاً للتصنيفات التى ينظم بها النص نفسه وهو تنظيم يعكس أنظمة معينة لقيم ثقافية .

وكل من هذه الاستراتيجيات النقدية والتى لا تتسم بالتقليد تتطلب منا أن نرى لغة النص كسطح ظاهرى شفاف جزئيا وتناقضيا لأنها تخفى وتكشف التركيب التحتى ،

يعنى أن المستوى الأدبى يعمل فى النص كإحلال فنى للدناميكا الداخلية . وبهذا المعنى فإن العمل النقدي لا يدرس النص كانعكاس لواقع موضوعى ولكن يترجم النص الظاهرى إلى لغة تكشف المضمون وطبيعة التركيب المدرك تعتمد بالطبع على افتراضات الاستراتيجية النقدية . وتنظيم المحتوى المستتر قد ينظر إليه كبيان للقوى الاقتصادية و الاجتماعية و كتمثيل لمعاملة نفسية تكشف وظيفة اللاوعى كتنويع للأسطورة الثقافية أو كمساحة انتقالية تعرض البقية الثقافية المتراكمة لسلسلة من اللحظات الوقتية .

وفى التحليلات النقدية التى لا تتسم بالمحاكاة ، فإن الشكل الدرامى الفردى يقوم بوظيفته كوحدة للمستوى الأدبى أو السطحى للنص . وهذا يعنى أن الشخصية فى ذاتها تعمل كرمز أو علامة أو كلمة بين الرموز الأخرى ، والعلاقات والكلمات التى يجب أن تترجم داخل اصطلاحات التركيب المدرك . وهذه الاستراتيجيات النقدية بالطبع قد حررت النص الدرامى من الطريقة التقليدية الساذجة التى فيها تتقرر قيمة المسرحية بقدرتها على تصوير الواقع الموضوعى بشكل صادق . ومع ذلك فقد كان تحرير الاستراتيجيات النقدية التى لا تتسم بالتقليد ، ولم تكن قادرة على التعامل مع ظاهرة النص فى العرض بطريقة فعالة كما هو الحال مع ظاهرة القراءة . وفى الحقيقة فإن الممارسين لوجهات النظر النقدية الجديدة ، والظاهرة ، والتركيبية ، وبعد التركيبية لم يشعروا بالراحة مع العرض المسرحى كأداة لنقل النصوص التى يحبونها . وهذا الشعور بعدم الراحة يمكن فهمه . لأن الجمهور فى العرض يستقبل النص فقط خلال التمثيل الحسى الذى أنجزه البشر فى مساحة فعلية . ومن الصعب إنجاز عملية النقد الجديدة لنص يعيد وصف الاستعارات المتوافقة ويدرك النظم اللغوية المتضمنة عندما يكون انتباه الفرد مركز أعلى الممثلين الذين ينطقون النص فى تتابع سطراً بسطراً . وبشكل مماثل فإنه عندما توزع صور النص بين مجموعة من الشخصيات يكون من الصعب على العالم الذى يدرس الظواهر أن يسمع الصوت الخاص للوعى المفرد . وبينما العالم المتخصص فى التركيب ينكر وجود هذا الصوت ويركز على النص فى العرض كمجموعة من سلسلة من النظم أو الشفرات ، كلامية وغير كلامية ، فإن انشغال الجمهور بالعرض كما هو الحال مع الطقوس سوف يعوق شعورهم بالمغزى الخفى لأسس التنظيم التى

سنت. ووفقا لعالم التركيب فإن تجربة العرض تكون جمالية ، واكتشاف التركيب الضمنى يصبح عملية علمية ، وقد يكون النص قابلا للتحليل التركيبى ولكن العرض يقدم حالة غير مناسبة للنشاط ، والعرض أيضا يخضع لأنظمة مختلفة فى التصنيف . وبالطبع فإن العرض المسرحى والذى فيه صورة الكاتب المسرحى كمادة ابداعية فردية - تدمر من جانب التدخل النصى الزائد للمخرج والمصممين ، والممثلين - قد يبدو نشاطا جوهريا ما بعد التركيب . وهنا فإن معنى النص الدرامى كمجموعة اعتباطية لأثار المعانى البائسة لا بد أن يكون واضحا . ومع ذلك فإن الوحدة التى تزودنا بها استمرارية وجود الممثل / الشخصية قيل إلى تعميم تضارب القراءات التى تسبق العرض .

إننا فى حاجة إلى مراجعة الحقيقة القائلة بأن صورة الشخصية فى الفراغ والزمان تكون وحدة جمالية غير قابلة للاختصار . ولا يستطيع أى نظام نقدى أن يحو حضور الصورة الإنسانية التى تشغل مساحة المسرح . وعندما نضع التناظر بين الفنون فإننا غالبا ننافس اللغة كوسيلة للكاتب المسرحى ، أخذين فى الاعتبار أن الكلمات تتساوى مع صنعة الرسام . ومع ذلك فإن وسيلة الرسام / الصبغة ، الكاتب المسرحى / اللغة ليست دقيقة . إن وسيلة الكاتب المسرحى هى تمثيل الشخصية . والكاتب المسرحى بخلاف كاتب الرواية أو الشعر لا يستطيع أن يتصل مباشرة بالقراء أو الجمهور ولكنه يتكلم من خلال الشخصية الفردية . وكل جزء فى النص يتحقق من خلال صوت الشخصية الدرامية الحاضر جسديا قبل الجمهور . وكل عبارة تنطق كتأكيد ، رؤية وصورة للشخصية. وتمثيل الشخصية حسب درايدن "ورسم صورة البطل " ، هى تمثيل للوعى : دراما الوعى الذى يرى المشهد ، بما يشمل من شخصيات أخرى ، شاهدا أو متخيلا نفسه داخل المشهد ، ومكونا ، متحركا أو مستجيبا لهذه الرؤية . ورؤية واحداث الصور الموجودة فى الشخصية التى يفترضها الممثل ، تكون الأدلة الجمالية الأولية تحت تصرف الكاتب المسرحى . بينما يكون من الحكمة استخدام أنظمة نقدية لتفسير الأسس التنظيمية المستترة والمعلومات التى بها تعمل فى هذا المشروع تأتى إلينا من خلال قوة الشخصية .

إننى أود أن أؤكد على أننى لست أنادى بالعودة إلى طرق إدوارد داودن أو أ.س.برادلى ، الذين قبلوا بقيمة المحاكاة لمسرحيات شكسبير بطريقة قاطعة لدرجة أنهم

اعتقدوا أن شخصيات درامية معينة تحمل محل النصوص التى تشملهم . والتفاصيل المحدودة فى تمثيل شكسبير للسلوك مع إحساس برادلى التقليدى قد دفعه إلى بناء صور للشخصية جسدت النظريات النفسية التى بها قيم القرن التاسع عشر السلوك البشرى . وبدلاً من استخدام الشخصية حسب معنى برادلى ، فإننى أحاول أن أمارس مفهوماً وظيفياً وهو أكثر من مساء للخخطط الرسمية التى يحددها جومبريتش فى مناقشات للتمثيل فى الرسم الغربى . ومسرحيات صمويل بيكيت تعرض تقليدية شخصية الفكرة المسرحية وذلك يكشف أن هذه الشخصية أقل تصوراً للوجود الذى يوجد نظيرة فى "الواقع" وصيغة إدراكية أكثر والتى يطبقها الكاتب المسرحى ، والشخصية والجمهور على صوت الحديث الذى سوف يكون غير قابل للتفسير فى ظروفه الحالية . وفى بيكيت ، فإن إحساس الشخصية كمادة هو افتراضى ، وتأملى وانتقالى . وفكرة النفس أو المادة تشكل نسيجاً شاملاً يربط الشخصية بالرواية ، والشخصية بالمشهد والشخصية بال لحظة الحالية . وهذه الرابطة التى صنعها الممثل والجمهور هى افتراضية وقبول الجمهور للشخصية كرابطة لصور المساحة والزمان ، وهذه الرابطة لابد أن تكون مؤقتة .

ونحن ندرك عدم إمكانية خلق صور عن الوعى تكون مستقلة عن صور المشهد والاستمرارية حيث إن الوعى لا يستطيع رؤية نفسه خارج موقف مؤقت ومكانى . وبدورنا لا نستطيع تصور شكل إنسانى بعيد تماماً عن المكان والزمان . واللغة بالطبع هى المحرك الرئيسى التى عن طريقها يمثل الكاتب المسرحى العمليات العقلية التى تبنى صور الشخصية الدرامية الفردية . واللغة أيضاً هى الآلة الأساسية فى التمثيل الدرامى للمكان . وبالرغم من أن المشهد الدرامى يصور حسياً من خلال مساحة خشبة المسرح نفسها ، فإن الكاتب المسرحى يؤسس معنى mise en scene خلال اللغة التى يتكلم بها الشخصيات وهم يعبرون عن إدراكهم للجو الذى يتواجدون فيه

وعندما نقرأ الرواية الثرية ، فربما نكون صورة عن شخصية الراوى مهما يكن الشخص الذى توظف الرواية . ومع ذلك فى العرض الدرامى فإن حضور الممثلين الذين ينبون عن الشخصيات يحل محل صورة الراوى الوحيد مع توهم أن سلوك الشخصية الدرامية الذى نلاحظه مباشرة هو تفسير ذاتى . يحو العرض الدرامى للحضور الدخيل

لراوى القصة ويحل محل القانون المسرحى للرواية . ويقدم العرض الوهم بأن روابط الحدث الدرامى ليست محصورة داخل الوعى الروائى لراوى القصة الوحيد . وهنا فإن الكاتب المسرحى يخلق الوهم بأنه بعيد عن حدث العرض وإحدى النتائج الرسمية للغياب الواضح لصوت الكاتب المسرحى هو أن توهم المكان ، والمشهد الخيالى للدراما لا بد أن يوجد بصريا عن طريق عناصر المشهد واللغة التى تتكلم بها الشخصيات . وقارىء القصة ربما يضع صورة لعالم يشمل الرواية ولكن هذا العالم ليس حاجزا كجزء حسى للحدث الفنى للقراءة . بينما فى العرض الدرامى تكون صورة المشهد حاجزا دائما فى المساحة المنظورة التى تضم الممثل . ولهذا فإن خبرة ملاحظة العرض الدرامى تختلف عن خبرة استقبال رواية من القراءة أو الاستماع إلى الرواية . ويتم العرض داخل مكان هندسى ما فى منطقة منعزلة بينما مشهد الأداء يعرض . وهذه المساحة الفعلية قد تضم أشياء وتوعيات محددة تصنع المراجع الفنية والاجتماعية والتاريخية ولكن خشبة المسرح تصبح مشهدا خياليا - أساسا - من خلال الإدراك اللفظى للشخصيات التى تعين فيه .

من النادر ألا يصنع العمل الدرامى أى إشارة منطوقة أو بصرية لواحد أو أكثر من الخطط الإدراكية الحسية التى عن طريقها تتبلور فكرة المكان . وعلى سبيل المثال فإن الكاتب المسرحى قد يشير إلى صورة للمكان باستخدام الاقتباس البصرى المباشر . والصورة السينوجرافية قد تبين مكانا فعليا بتمثيل تفاصيل فريدة كافية لتحريك المتفرج المثقف لقراءة المشهد كنسخ مرجع موجود . ورواق انيجو جونز سانت بول فى المشهد الأول من pygmalion لشو وداخل سانت اندريا ديلا فالية فى بوسينى .

la toska يعمل كبديل فنى للمباني الفعلية . والكاتب المسرحى قد يشير أيضا إلى فكرة المكان بممارسة علامات إما بدائية أو تصويرية . وفى ريتشارد الثاني مثلا فإن شكسبير يستخدم بلاشك حركة الممثل من خشبة المسرح العليا فى Globe إلى المنصة فى اللحظة التى فيها يصيح ريتشارد انزل ، انزل ... ، وهنا فإن التركيب الحسى الفعلى لوظائف المسرح كشعار من ثلاثة أبعاد للتركيب العمارى . بمعنى أن مكان اللبس والتزين فى الـ Globe يقدم شكلا معماريا يسمح بالحركة من مستوى أعلى إلى مستوى أقل بدون إشارة بصرية محددة إلى خارج القصر عامة أو إلى المكان

الفعلى لـ Bark Loughly Castle فى ويلز . ونوعية المكان المشار إليه هو- المكان المرتفع الذى فيه يستطيع الحاكم أن يظهر نفسه لعامة الشعب بعكس الفناء الذى هو مكان للتجمع - هذا المكان فى كثير من المباني الفعلية هو تمثال معمارى للهرم السياسى . ويستخدم شكسيير مكان اللبس والتزين فى ريتشارد الثانى بناء على ذلك كتمثيل للتركيب المعمارى الذى هو نفسه يدعم التمثيل الشعائرى للسلطة السياسية . ومكان اللبس والتزين نفسه ليس تمثالا ولا شعارا لأنه فى هذه اللحظة الخاصة فى المسرحية يعمل كصورة لتركيب يتضمن قيمة تصويرية حيث إن الشخصية تستخدم المكان الحسى وحركتها داخله كإشارة مباسية ونفسية . وفى لحظات قليلة يتحرر الجمهور من القصة التى تلصقها لغة ريتشارد بالعلاقة بين مكان اللبس والتزين والمنصة ويرى المكان بشكل مختلف . وتمثيلات سيرليو المحفورة للأنواع الثلاثة من المشهد كانت تتطلب فى القرن السادس عشر مسرحاً إيطالياً يشمل تمجيدا تقليديا عاليا لشارع المدينة ذى المباني الدينية المطلوبة للكوميديا المدنية - عرض مكثف لشارع به مباني تظهر فى التراجيديا - القصور ، الكنائس ... وأرض فضاء فى غاية مزينة بشكل كبير تقدم الهيئة المناسبة للدراما البسيطة . وكل من هذه المشاهد يشير إلى مفاهيم عامة عن المكان والجمهور يتوقع نوعا مختلفا من السلوك الذى يحدث .

والكاتب المسرحى قد يقترح أيضا من خلال الاستعارة علامة المشهد بشئ ، أو فكرة أو مفهوم أو قيمة . وفى Brand إبسن مكان مشهد مثل الكنيسة الجليدية يمثل ظاهرة طبيعية أطلق عليها المجتمع هذه التسمية لأن صفاتها الحسية تشبه الهندسة المعمارية للكنيسة . والكنيسة الجليدية مع ذلك تعمل فى المسرحية كتركيب مفهوى يستكشف فيه Brand التناقض بين إدراكه بالالتزام المطلق نحو الرب والحلول الوسطية التى يتطلبها تفاعله مع الآخرين . والمكان ليس بالطبع التمثيل البصرى للاستعارة ولكن رؤية المكان الذى يسمح للشخصية بأن تستخدم إدراكها بالمشهد بصورة استعارية من أجل رؤية تناقضية للتجربة .

والنقطة التى أشرت فى هذا التحليل القصير جدا عن استخدام المشهد فى العرض الدرامى هى أن تمثيل المكان يتم من خلال عمليات بصرية ، كلامية . والكاتب المسرحى يستخدم الإشارة طبقا لمجموعة من النظم عن طريقها يمكنه فهم المساحة كشئ .

اصطناعى مثل سانت بول فى Covent Garden التى تتضمن معنى اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وفنيا كشعار للهم السباسب كما هو الحال فى استخدام شكسبير للتناظر المكاني البسيط بين تركيب القصر ومكان اللبس والتزين كصورة حسية يمكن أن تصوق معنى اجتماعيا خلال التعرض للتصنيف كما هو فى المشاهد السيرىالية أو الفاعلة الناس الذين يكونون الممثلين والمشاهدين فى الوقت نفسه . وبالرغم من الفروق الموجودة بين كل الفرق المسرحية التى ذكرتها ، ألا أننا نجد أن هناك نقاط اتفاق معينة مع بعضهم البعض ، وأهم ما يجمع كل تلك الفرق القرب المكاني من جانب المشاهدين للممثلين خاصة فى الفرق الأولى لمسرح الشارع والتى كانت تقوم بالعروض الدرامية لكونها منظورة بعلاقة شىء . بآخر . واستخدام أبسن للصور المكانية الأساسية عن الارتفاع والعق كليهما فى التمثيل الحسى للمكان وفى إشارة الشخصية إلى المكان باستثناء المشهد المتمثل الذى يقوم على خطة ثقافية تربط القيم بالأفكار " عالية ، وسفلى " : وهو يمثل هذه القيم ومع ذلك ليست كأشياء مطلقة ولكن كأشكال مفهومية من خلالها تفكر الشخصيات فى أنفسها وفى العالم .

وكلمات النص تؤسس كلا من التطابق الأدبى للمكان - طيبة ، أرجوس ، البستان المقدس فى كلوناس ، والمنحدرات فى دوفر ، وبلدة كاشون ، وأيضاً تسوق الرد غير الموضوعى للشخصية على تلك المساحة . وخيال الجمهور ينقل الأبعاد الحسية الفعلية لخشبة المسرح إلى صورة مستوعبة للمشاهد المأخوذ من ملاحظة سلوك الشخصيات داخل المكان ، سلوك لفظى بطريقة سائدة . ويعنى آخر فإن مشهد الحدث الدرامى هو صورة لمكان داخل خيال المتفرج تحركها وسائل فيها تتكلم الشخصيات عن الموقع وتتصل به . وفى عملية قبول توهم الحدث ، فإن المتفرج يفرض صورة مقدرة استقرانيا للمكان على المساحة الحسية لخشبة المسرح تمتد ، وتنكمش ، وتتغير الأبعاد الحسية لخشبة المسرح لتتطابق مع صورة المساحة والموقف اللذين يخلقهما التمثيل .

والمساحة التى تحيط بالشخصية ، والموقع نفسه والأشياء والشخصيات الأخرى التى تحتويها يقدمون التفكير الخيالى لهذا الشكل بمادة تولد صوراً قوية تخبر عن وعى الشخصية . والشخصية سوف تدرك الأشياء والأماكن والشخصيات الأخرى وتحديث هذه الموضوعات فى الصور التى تكون وعى الشخصية بنفسها فى العالم . والمشهد

بهذا المعنى أساسى فى تطور صورة الشخصية حيث موضوعيات المشهد تقدم وعى الشخصية بالصور الفورية التى بها تكون نفسها . وإننى أستخدم تعبير /الموضوعات . للإشارة إلى إدراك الشخصية للمشهد الذى يحيط بها ، المكان الحسى والإنسان والأشياء الجمادية التى تضمنها . وعندما أستخدم كلمة مشهد، فإننى أشير إلى كلية هذه الموضوعيات .

واستخدامى للتعبير مشهد يأتي من معناه الشامل فى المصطلحات الخماسية الدرامية لكنيث بيرك : الفصل ، المشهد ، والوسيلة ، والهدف ، والقوة . ويستخدم بيرك بالطبع /المشهد ليس فقط إلى المكان الحسى ولكن أيضا إلى الموقف النفسى والأيدلوجى والسياسى الذى فيه يقع الفصل . وبينما بيرك لا يحدد مصطلح اللغة نفسها التى استخدمها فإن تصوره عن المشهد يشمل الصورة المكونة عن المكان والموقف اللذان يوجدهما استجابة الشخصيات لبيئتهم الاجتماعية والحسية . وفى الدراما فإن المشهد يتضمن الموقف خلال تمثيل ادراك الشخصيات . وتحليلى عن وظيفة المساحة فى التراجيديا تعتبر تفاعل الشخصية والمشهد اللذان فيهما يستثمر عقل الشخصية المساحة الدرامية مع المعنى وأشياء المشهد تقدم وعى الشخصية مع الصور التى معها تصوغ المفاهيم . والكاتب المسرحى عنده المصادر الحسية لمساحة خشبة المسرح ، امكانية تحويل تلك المساحة عن طريق الوهم السينوجرافى والادراكات اللاموضوعية للمشهد التى ينطقها الشخصيات نفسها . وكما أكدت فى هذه المقدمة ، فإن الاحساس بالمكان بأن هذه الأحداث تبني أهم وسائل بناء صورة المشهد . وتاريخ السينوجرافيا وعلاقتها بالنصوص الدرامية تعتبر دراسة شائقة ولكن مناقشتى فى هذا المقال تواجه تقاليد أساسية أكثر للتركيب الدرامى . وإصرارى على عدم تقليل صورة الشخصية فى المساحة فى الزمان اعترف بأنه انصراف واضح عن مناقشات أرثوذكسية يحل فيها المشهد كمكون مستقل للحدث الدرامى .

وبرى المتفرج الشخصية فى الموقع وأيضاً يشاهد الشخصية نفسها تستجيب لصورته الواعية بذاته فى المواقع . ويعنى آخر فإن المتفرج يرى الشخصية فى الفراغ ويلاحظ الشخصية وهى ترى المشهد وتصيغ مفهوم علاقته بذلك الموقع . وبرى المتفرج المشهد فى الفراغ والموقف كحضور موضوعى ويلاحظ الفرق بين هذا الحضور ورؤية

الشخصية له . وعندما استخدم التعبيرين رؤية و حدوث فإننى لا أقصر الرؤية على عملية تلقي المعلومات من الحواس ولكن مع تفاعل الرؤية والمعرفة اللتان ناقشهما بيباجيه فى اصطلاحات علم النفس وكذلك جومبريتسن وأرنهيم فى الاصطلاحات البصرية . والحدوث عملية تكون فيها الشخصية وتمارس صورة غير موضوعية لما قد رآته و ليست كما قد توحى مناقشتى السابقة - المرحلة الثانية لأداء مكون من جزأين: ما يحدث بعد الرؤية . والعمليات الحسية للرؤية هى نفسها تحكى إذا لم تكن مباشرة ، عن طريق الخطط التى لها علاقة بالمفاهيم ، الخطط التى ترتب تلك الرؤية . ولكى يمثل فردية الشخصية ، فإن الكاتب المسرحى يجب أن يكشف الفرق الموضوعى بين رؤيته للعالم ورؤيته للشخصيات الأخرى . ولهذا فإن الكاتب المسرحى يخلق فردية الشخصية بالكشف ، عن لغته ، وعن الخطط المفاهيمية التى تخبر رؤيته للمشاهد .

ورؤية الشخصية للعالم قد تكون أكثر الوسائل اتصالا فى تأهيل طبيعة الشخصية، ولكن الإحساس بالمكان الذى يوجد العرض ليس مماثلا لذلك الذى يراه البطل ، لأن هذه الشخصية الفردية ورؤيتها تظل وحدات موضوعية داخل الميدان الذى يلاحظه المتفرج . وانفرادية رؤية الشخصية تفرقها فى هذا الميدان . ورؤية لير وحدوث العاصفة فى الفصل الثالث تجسد هذه العملية . وبينما بودكين وآخرون ناقشوا العاصفة كاستعارة تتولد فى الطبيعة ، والظاهرة الدرامية للعاصفة منفصلة عنه ، حضور موضوعى يمرير لير . وليست العاصفة توالد فنى عن عقله ، فالعاصفة رؤية علاقة لير، والعاصفة بشكل مختلف هو تجاهل التقليد الأساسى للشخصية والمشاهد الذى فيهما الكاتب المسرحى يمثل الشكل الدرامى مستخدما تفاصيل المشهد ليمارس عمليات الوعى التى تخلق شخصية . ويؤسس شكسبير ذاتية لير ، فرادة وعيه ، بوضع العمليات الفردية جدا فى شكل درامى وفى هذه العمليات يرى الظاهرة الحسية للعاصفة ويستخدمها لصياغة مفاهيم تجربته الشخصية .

ومبدئيا فإن لير سيحدث العاصفة لينتقم من هؤلاء الذين خانوه . وبهذا المعنى ، فهو يرى العاصفة كوسيلة خاصة ، ووسيلة الانتقام القوية ضد بناته . ومع ذلك نرى عند هذه النقطة نقلة غريبة ، فهو يباعد نفسه عن العاصفة ويحط من شخصيتها . وهو يعلن أن العاصفة لا يمكن أن تكون قاسية عليه لانه لم يعطيها مملكة . ويتحرك

نحو نظرة مختلفة فيها يربط العاصفة بجونريل وريجان ، ويدعى أن العاصفة وسيلتهم. وفي هذه اللحظة يرى نفسه ليس كمصدر لطاقة العاصفة أو كسيطر عليها ولكن كمستقبل لعداوتها . وأول رؤيتين للير عن العاصفة - إحساسه أن العاصفة يمكن أن تخدم كوسيلة للانتقامه وتفسيره للظواهر الطبيعية كوسائل لعداوة بناته نحوه وهي رؤية تختص بذاته . وفيما بعد ومع ذلك فإن لير يتحرك من هذه التفسيرات الذاتية جدا عن العاصفة إلى ادراك أن العاصفة قوة طبيعية عدائية تصب معاناتها على هؤلاء الناس في مملكته الذين لاأمرى لهم ولا ملبس .

ومتحررا من الاتانية العقلية التي أظهرت جنونه فهو يملك عاطفة نحو الآخرين بينما يمر بمعاناته الخاصة . ومتحركا إلى الكوخ ويركز لير على المسكين توم ، أدار المتنكر كموضوع لتعاطفه بمدا الرؤية التي حصل عليها من معاناة " البؤساء العراء " الذين لم يعرفهم اهتماما . ومع ذلك ومبدئيا فإن اهتمامه بتوم المسكين يفترض أن هذا الرجل يولد معاناته الخاصة ، ويستخدم الرجل العاري كصورة لتجربته الخاصة . وفي تحول آخر يتخذ لير موقفا معاكسا . فبدلا من رؤية المسكين توم كصورة عن نفسه ، فهو يحاول أن يطابق نفسه على الرجل المجنون العاري ، يخلع ملابسه ليوضح هذا التطابق .

وفي أول الأمر يفرض لير شخصيته على شكل توم المسكين وبعد ذلك يعكس هذه العملية ويرى طبيعته البشرية في صورة هذا المخلوق . ويحاول أن يضيف الشرعية على هذه الرؤية بجعل نفسه عار مثل توم المسكين . وهذا المشهد بشكل لحظة هامة في تمثيل شكسبير لوعي لير . ومع ذلك ففي تلك اللحظة التي فيها يدركون هذه المرحلة الهامة في تطور رؤية لير للآخرين ، فإن المتفرجين قد يكونوا على وعى جيد بأن الشيء الذي يحرك لير الحاد هو شيء غير حقيقي . بمعنى أن شكسبير يضع تناقضا مؤلما في تحريك اللحظة العاطفية الحقيقية للير بصورة غير حقيقية : أدار المتنكر والذي يؤدي دور الرجل المجنون العاري . ولير الذي يبدو جنونه حقيقي يحرك عطفه نحو إدجار الذي تخفى شخصيته الحقيقية كرجل متنكر في الجنون . وبينما المعاناة التي يمثلها إدجار المتنكر تعتبر مشكلة حقيقية - ورؤية لير لهذه الحقيقة هي إدراك لفشله السياسي والشخصي في أن ينتبه إليها - ولا يقدم شكسبير بطله في علاقة مباشرة لعامة الناس - فقط تمثيله له من خلال عرض إدجار عن توم المسكين .

ويضع النص العاصفة كحضور مستقل حتى يستطيع لير أن يستخدم ظاهرة العاصفة فى سلسلة متتابعة من الصور فى وعى معه يواجه تطرف موقفه . وعمليته فى فهم ذاته تظهر كل من عدم عقلية جنونة المتزايد - الذى يشاهد فى الأساليب التى بها يشخص العاصفة - والبصيرة التى تحركها معاناته الفردية التى ترى فى إشفاقه على ضحايا العاصفة عامة والمسكين توم خاصة . ونحن لا نستطيع فهم العمليات التى يبين فيها شكسبير صورة شخصية لير إذا لم نواجه العلاقة الأساسية بين الشخصية والمشهد الذى يكشف الكاتب المسرحى رؤية الشكل الدرامى وحدوث الظواهر الخيالية المتفرقة والتى تشكل المساحة التى يوجد فيها .

وعنده هذه النقطة فى نقاشى، يصبح من المفيد أن تركز على نص تستثمر فيه الشخصية الرئيسية مكانا حسيا رئيسيا ذو مغزى ذاتى واضح . ويراند تخدم هذا الهدف جيدا لأن استخدام إيسن للتناقضات بين الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية يقدم خطة تنظيمية يمكن إدراكها بسهولة والتى فيها يستطيع البطل أن يصيغ مفهوم تجربته . ورؤية براند لهذين المكانين يوضح العملية التى فيها يستخدم الكاتب المسرحى رؤيته الشخصية للمشهد ليكشف فردية الشخصية ، و يظهر ذلك فى مناقشتى التالية التى توضح أن طبوغرافية إيسن فى براند ليست وسيلة اتصال مستقلة ولكن على العكس لا يمكن فعلها عن تمثيل الشخصية .

وفى لحظات افتتاح الدراما وبينما يمشى براند خلال عاصفة جليدية . وهو يقترب من قريته بعد غياب سنوات عديدة ، يقابل أولا فلاح وابنه ، وكان الفلاح مسافرا ليزور ابنته التى تصارع الموت والتى تريد بركته وهى يائسة قبل أن تموت . وبينما تزداد خطورة العاصفة ، يرفض الفلاح الاستمرارية فى الرحلة الخطرة وبراند يحتقر افتقاره إلى الالتزام الأخلاقى نحو هذا العمل الوحيد . ويرى فرصة الرجل الأخرى بشكل تخطيطى ، الفرق بين الحجاز المثل المطلقة وممارسة الحل الوسط . ويستمر براند خلال العاصفة ويقابل أنز وإينار وبعد ذلك البنات المراهقة المخبولة جيرد . وتضع جيرد أول إشارة إلى الكنيسة الجليدية . واستجابته لاستغاثتها من هذا المكان تبين أنه صراع طبيعى فى الجبل الذى يطلق عليه الفلاحون الكنيسة الجليدية لأن الأرضية الممهدة بالجليد وأقواس الجليد المنحرف من تركيب يشبه صحن الكنيسة الذى به سراديب . وتمسك جيرد

بتصور أنها كنيسة حقيقية . وبالنسبة لها فإن الموقع يقدم الحرية أو الأمان من الصقر الذى تتخيل أنه يطاردها . وترى جيرد الكنيسة الجليدية كملأ من تهديد الصقر وسخريه القرويين المتوحشين . وترى القرية كمكان قذر بعكس الكنيسة الجليدية . أما براند فهو يرى الكنيسة الجليدية كخطر يتهدد . ويرى براند الفرق بين الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية كتعارض بين شكلين من العبادة ، صراع يعكس تفسيره لاختيار الفلاح بين العمل المطلق وطريق أمن وسط . ويستخدم براند التناقض بين الكنيسة الجليدية والكنيسة فى القرية ليحدد اختياره بين العبادة المطلقة الفردية للإله وحياة تقليدية أكثر لخدمة جماعة المصلين . ومبنيًا فهو يختار جانب كنيسة القرية وينزل إلى القرية ليستأنف حياته كقسيس هناك .

وفى تطور الدراما ، فإن بطل إيسن يستخدم رؤيته لهذه الاماكن الحصية ليصغ مفهوم الاشكال التناقضية للوجود : الالتزام الأخلاقى المطلق نحو المثالية بعكس الحل الوسط ، الانزلال بعكس العلاقات ، والزهد بعكس النشاط الجنسي . وعندما ننظر عن قرب إلى عمليات التمثيل الدرامى التى يوظفها إيسن ، ندرك أن مغزى هذين المكانين يأتي أساسا من تفسير براند الذاتى لمعناها الشخصى وليس المكان وحدة اتصال متصلة أو منفصلة فى مسرحية إيسن . ومن الغباء التأكيد أن التعارض بين الارتفاعات والأعماق شىء مستقل عن المغزى الأدبى أو الثقافى ، ومع ذلك فإن إيسن لا يعتمد على المغزى النفسى أو الثقافى لهذا التناقض . فهو يطور إحساس المتفرج بالمغزى بأن هذين المحطتين الحسنتين تشغلان الشخصيات الرئيسية بينما يستثمرون الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية بمعنى من تجريتهم الخاصة . ونشاهدهم يستخدمون الصفات الحسية لذلك المكان ليفهموا ويعبروا عن التناقضات التى يوجهونها فى تجريتهم . والعملية انعكاسية : الشخصية تمنح المكان معنى مشتق من تجربته ويعد ذلك تصيغ مفهوم تجريتها مستخدمة صفات هذا المكان على شكل تفكير استعارى .

ونقد دراما إيسن يمتد ليمائل القيمة التصويرية للمنظر الطبيعى بنسب قيم محددة للارتفاعات ، الأعماق ، الغابات والمحيطات التى تزودنا بالمشهد الجغرافى الضخم للدراما . وهذه القراءات البلاغية تتدخل فى ادراكنا لاستخدام إيسن للتقاليد الدرامية

الأساسية التي مازلت أناقشها . فعلى سبيل المثال فإن الرؤية المنظورة للشخصيات عن المكان تكون صورة للتقاد الذي هو ليس زاوية واحدة . ويرى جيرو الكنيسة الجليدية كملاذ ، بينما يراها يراند كتركيب شكوك فيه يمكن أن يسقط في أى لحظة عند أقل صوت . ومع ذلك فهو أيضا يربطها بنوع من الالتزام الأخلاقي المطلق مع مثالية يرغبها باستمرار . وبنفس المعنى ، فهو يرى أى علاقة تقبل بمثالية يراها نوعا من التناقض الذي تمثله الكنيسة الجليدية . وفي مجرى حياته ، يرفض كل ما يربطه بعلاقة مع الآخرين . وينكر ابنه برفضه أن يأخذ الطفل المريض إلى طقس أدفأ ، ويموت الولد .

وهو يرفض أن يبارك أمه لأنها ليست مستعدة أن تتنازل عن ثروتها . وأخيرا فهو يرفض أنز التي يميل إليها بسبب إغرائها الجنسي .

وهو يستخدم المال الذي تركته له أمه لكي يبنى كنيسة جديدة في القرية وعندما لا يروق له مثل هذا التصرف تجده يتراجع إلى الكنيسة الجليدية محاولا قيادة القرويين إلى الملاذ . وهناك يقابل شبح أنز مرة أخرى داخل الكنيسة الجليدية عليه أن يواجه ويرفض إغراء الجنس . ويتعرف على هذا الشبح مع الصقر الذي يطارد جيرد . وتعتقد الفتاة المخبولة أنه يشير إلى الطائر الذي يؤذيها وتطلق عليه النار من بندقيتها وتنهار الكنيسة الجليدية ويموت يراند وجيرد وضمينيا القرية كلها .

ويسبب صورتها في عقل كل من يراند وجيرد ، فإن المشهد الحسى للكنيسة الجليدية يفترض مغزى الملجأ والتراجع عن العلاقات التي يوضحها الحضور الخيالي للصقر وشبح أنز ومع ذلك فإن انكار العلاقة التي تشملها هذه الصورة تبرهن على كونها مدمرة . وفكرة أو صورة " الكنيسة الجليدية " تجمع عددا مركبا من الارتباطات والاشارات في مجرى الدراما . وتناقض الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية هو في حد ذاته تركيب بسيط ولكنه يلائم مدى واسع من المعاني . ولا أحسد من الشخصيات الفردية حتى يراند يشمل معنا شاملا واضحا لهذا المغزى الإجمالي . والمتفرج يجب ألا يحلل الرؤى المتصارعة للموقع إلى رمز درامى واحد . وعلى العكس فإن جمهور إسبن يجب أن يدرك أن " الكنيسة الجليدية " كمكان مشهدي وفكرة هو جزء من خطة تنظيمية قيمتها تأتى من نفعها كوسيلة لتمثيل مراحل تفكير الشخصية . والكنيسة الجليدية لا تعنى أى معنى مطلق ، فهي تشكل صورة بصرية وكلامية تكمل نموذج

الكنيسة الجليدية وكنيسة القرية وتسمح للشخصيات ، خاصة براند باكتشاف الفوارق بين المطلق والنسبي ، الزهد والرغبة الجنسية ، الانعزال والعلاقة ، الطبيعية وقيما وراء الطبيعة . والتركيب الحسى الفعلى لهذا يحرك خطة مفهومة تدعم السلسلة المعنوية للتناقضات فى ادراكها المحدد عند نقاط حرجية فى تقدم الدراما . فعلى سبيل المثال صورة وظيفية فإن الكنيسة الجليدية تسمح للمتفرج بأن يربط بين الصقر الذى يطارد جيرد والإغراء الذى تقدمه آنز لبراند ولهذا فإن رؤية المحطة الجنسية للكنيسة الجليدية كعرض للإنكار الجنسى الزاهد وإدراك أن الشئىء الذى يطارده ذاتى وخيالى مثل ذلك الذى يفترس جيرد . والاستخدامات التى يضع لها براند وجيرد فكرة الكنيسة الجليدية يجب أن توضح أن الموقع ليس استعارة منفصلة ولكن حقيقة موضوعية تكشف الطبيعة الاستعارية لمراحل صياغة المفاهيم والوحدة الاتصالية تكون من التفاعل بين المشهد الموضوعى - فى هذه الحالة الكنيسة الجليدية - ومفهوم الشخصية عنه . والكنيسة الجليدية ليس لها معنى ثابتاً ومستقلاً فى تراجيديا إيسن ، فهى تعمل كتتركيب يتلقى المعنى وليس كرمز يبرز المعنى . وكقاعدة عامة فإن المشهد فى الدراما يعمل كنسجيق يقبل القيم التى تحددها الشخصيات وهى تنطق برؤيتها عن الموقع ومفراه . وبالمطبع فإن هذه النقطة تشكل الافتراض الأساسى الذى بنيت عليه نقاشى عن الفضاء المسرحى : التمثيل الحسى للمشاهد بالرغم من أن تقاليد الرحلة تتطلب أن يكون محددا ، فهو يقدم شكلا تفرض عليه رؤية الشخصيات مغزى . وفكرة المتفرج عن معنى ذلك الفضاء هى صورة تستوعب أو توفق بين هذه الرؤى . والمشاهد نادرا ما يكون فيه مغزى ثابتا ، فهو دائما يتضمن قيمة انتقالية وظيفية .

وبالرغم من أننى استخدم النموذج المركب للمتفرج ، والعرض والاستقبال ، فإن هذه المناقشة عن الدراما ليست دراسة عن تلقيها وليست دراسة ظاهرة العرض . وغودجى عن المتفرج والعرض لا يأخذ فى الاعتبار مثالا ذاتية المتفرج وندره استجاباته للعرض ولا التنوعات التى يسوقها الاختلاف النفسى والموقف التاريخى . وهذه المناقشة عن الشخصية والفضاء ليست متعلقة بتلقى النصوص الدرامية المحددة ولكن متعلقة بإصطلاحات مسرحية أساسية أو نماذج تركيبية . وهذه الخطط التقليدية تعمل كمحرك للمتفرج أثناء العرض . والمشاهد الافتراضى الذى اشير اليه هو متفرج وليس عضو

فعلى فى جمهورر جالس تاريخيا داخل مكان وزمان محددين . وهذا النموذج لا يشير إلى عرض فعلى أو حتى عرض ممكن ولكن يشير إلى إمكانية التصلال فى العرض المتضمن فى النصوص التى أناقشها . وصورة الفضاء التى يخلقها العرض الفردى سوف تكون بالطبع نتاجا للعمليات الفنية التى ناقشتها وتلك الظروف الفردية جدا التى تخبر المتلقى فى مكان وزمان محددين .

٤- علم المعاني الفضائي ومسرح العصور الوسطي

باميلام . كنج

من الطريقة التي استخدمت بها الكلمات المجازية الطقوسية الجزء الداخلي للكنيسة الرومانتيكية ، يتضح فهم طبيعة مساحة التمثيل المسرحي في الدراما الدينية العامة خارج الأبواب التي برهنت على كونها مفيدة ومتأسكة . ويعرف الـ locus بأنه وحدة المكان المحدد ، غالبا مقدس في المعنى ، مثل Easter Sepulchre تركيز العرض يتماثل مع مذبح الكنيسة ، وبؤرة العبادة . وكما أن الكلمات المجازية البسيطة تمتد إلى دراما روائية فإن تكاثر الـ loci يحدث داخل مسرحية واحدة كما في فلوري Play of Herod حيث كل من البيت وفناء هيرود يؤز تركيز معاكسة فيما يختص بالفكرة الرئيسية للأداء . والمساحة بين وحول الـ loci حيث الأداء المعدل والمحلي بغير

Æ

وبالتأكيد فإن فحص سريع للنص والإخراج المسرحي على سبيل المثال في The N- Town Plays or Ane Satire of The Castle of per severance The Three Estates

توضح أن المفهوم الرئيسي لاستخدام الفضاء المسرحي يتضمن الفصل بين الـ locus

أو منصة المسرح والـ Platea وبشكل مشوش " مكان " . وما هو أكثر صورة تظهر منصات المسارح داخل مساحة التمثيل في بعض الأماكن بأنها قد حافظت على التوجه التقليدي للكنيسة . وفي الانتاج المرحلي مثل York cycle يمكننا الجدل بأن عربة المهرجان تستمر في وظيفة الـ locus- مبنى ، بيت ، جنة عدن - والشارع الغرب ، الـ Platea . وهناك دليل ضعيف أن كل العربات تصف مع بعضها لتشكيل الصورة التقليدية في أى محطة ، بالرغم من أن الفكرة يجب ألا تستبعد كاحتمال . وفى داخل الـ York Cycle هناك توازن رائع مع مسرحية فلوري قس أن

Herod and The Magi مثلت بعريتين . وعائلات جولدسميث أمدت الـ Magi وبيت لحم بالـ locus ، بينما عائلات ماسون كانت ممثلة عن إمداد فناء هيرود . ويبدو أن هناك أمثلة أخرى أقل وضوحا من حيث التوثيق حيث يمكن تخيل ترتيب

مشابه . وفى مهرجان كوفنيتري عن Shearmen and Tay Lors ، مسرحية تتطلب أماكن متعددة للأداء ، يوجد على الأقل ذلك الإخراج المسرحى المشهور وغضب أشد يأخذ هيرمن الـ Locu إلى الـ Platea . والوظائف المتفرقة للـ Locus والـ Platea تصبح حينئذ مقبولة بشكل واسع . ورؤية الفراغ بهذه الاصطلاحات تبدو مناسبة أكثر من خشبة مسرح على عجلات . والـ Locus منطقة محصورة ، ومن المحتمل أن تعتمد بشكل كبير على وضع ثابت للعناصر المشهدية والممثلين لخلق سياق واضح . والـ Platea هو مكان الحركة والأداء والتنقل بين هذه الصور . وبهذا فهو يمثل مكان غير مركزى ، يميل لكونه على الحياء فيما يختص بالفكرة الرئيسية حينما تكون الرحلة مهمة للفكرة الرئيسية داخل المسرحية . وفى الدراما المكرسة لصياغة علاقة الإنسان بالإله طبقا لتنظيم عدائى تقريبا ، الحركة أو عدم تنظيم الـ Platea بالتناوب مع التنظيم الذى يقدم الـ Loci تقدم باستمرار صياغة مكانية للتهماك المركزى .

ولقد شهدت السنوات الأخيرة تقدما كبيرا فى إعادة بناء خشبة المسرح . وفى مجال دراما الـ Corpus Christi خاصة فإن أعمال سجلات الدراما الانجليزية الأولية والى تكشف عن حجم كبير من الدليل غير الشامل أدت بنا إلى أن نشكك فى الصورة المنظمة لتطور الصناعة المسرحية فى العصور الوسطى والى صورها العلماء فى الوقت السابق . وشعبية إعادة البناء الوصفى القائم على مادة مسجلة متفرقة بدورها أدت إلى إنتاج مسرحى فعلى منه اشتقت ملاحظات عملية رائعة عن كيفية عمل الفراغ . ومن تقارير العرض المعاد بنائه يتضح الوعى المتزايد للعلاقات المتنوعة التى خلقها الفراغ المسرحى المعقد بين عالم المسرحية وعالم الجمهور . وفى وقت سابق يظهر أن معظم التحليلات كانت تفترض أن الجمهور يلاحظ ويفسر ، ويتعلم ولكن على أرض منبسطة واضحة من الممثلين . وإعادة البناء أدت إلى ملاحظات عن كيفية أن يصبح الجمهور منغمسا فى عناصر المسرحية التى تستخدم الـ Platea . وبالطبع فهى لا تترايح حقيقة ولكننا نحاول الآن أن نصيغ طبيعة العلاقات المتغيرة الملحوظة بين المسرحية والجمهور داخل هذه المساحة المعقدة .

وأحد الأعمال النافعة جدا للملاحظة المسجلة عن الظاهرة توجد فى تحليل ميج توكروس عن تمثيل " البعث " وهى تؤكد هنا أن المساحة تنقسم إلى الوظائف التقليدية

للـ Platea, Locus، وهى أيضا تبين أن المساحات المختلفة تكون مفهومة ونفا لطبيعة العقدين المسرحية والجمهور فى أى نقطة فردية فى الأداء :

وعلى النقيض فإن القرب الحسى للأداء فى الشارع " جعل الجمهور عاملاً نشطاً جداً فى العرض " ولكن " بغض النظر عن الافتقار إلى الفصل الحسى " فإن الممثلين مازالوا يسكنون عالم المسرحية ، ومازال الجمهور متفرج . ولم ينكسر الوهم ، "التباعد" العامل النشط " و" ينكسر " جميعها توحى بأننا الآن فى حاجة إلى مفردات ليس لتحديد عناصر داخل المساحة نفسها ولكن لوصف هذا العقد بين المسرحية والجمهور ، والذي يولد المعنى وما هو أكثر تأثيراً مساهمة استخدام المساحة لصالح معنى المسرحية والطريقة المجازية قد استخدمت طويلاً على يد المحللين الأدباء مثل ف. أ.كولف وانريتش أورباك لبيان الطريقة التى بها يولد النص المعنى . وهى تتمتع بميزة كونها عادة تفكير مألوفة للكاتب الدرامى والجمهور وأيضاً كونها نظاماً تحليلياً متاحاً فى العصور الوسطى . وبالتأكيد فإن تفتيت استخدام المساحة إلى عناصر مجازية يمكن أن يكمل تحليل النص . ولكن الـ Figura هى بالضرورة ثابتة . وما يعتمد عليه استخدام المساحة فى المسرح وما يستجيب اليه الجمهور ليس ترتيباً ثابتاً محدداً ولكن سلسلة من الإشارات الملهممة مجازياً . وما اقترحه هنا هو أن الطريقة المجازية يمكن بشكل نافع

أن تستفيد من الاصطلاحات فى علم التقارب فى هذا المجال حيث تبدو الملاحظة العملية وكأنها تطلب وسائل أكثر صياغة للتعبير .

وعندما نتحدث تقليدياً عن " مساحة التمثيل " فإننا نعنى مساحة محدودة ذو حدود محدودة أساساً بين خشبة المسرح أو عالم المسرحية والعالم الحقيقى للجمهور . وأحد العناصر السائدة فى كل الملاحظات عن انتاج الـ Platea, Locus هو أنه الحدود بين المساحات المختلفة داخل مساحة التمثيل يبقى عليها بشكل ثابت وعناية أكثر من الحدود المقترضة بين الجمهور والمسرحية . ودافيدبارى منتج الـ York Cycle فى توزتو لاحظ الأتى :

" هنا كان طفلاً أراد أن يجلس . لكن الأحوال كانت مبللة جداً ولم يرد أن يجلس . ولهذا فقد ذهب وجلس عند سفح عرش بيليت ... "

ونحن نميل أيضا لنفترض بخصوص فراغ المسرح أن الجمهور أثناء شراء التذاكر
يبعد نفسه عن بقية العالم . ومرة أخرى لاحظ دافيدبارى :
" رد الفعل العام عندما يدرك الناس كيفية عمل الشيء وأنهم استطاعوا التحرك
داخل وخارج ما كان يحدث ... وهذه المسرحيات من الواضح أنها جزء من استمرار
الحياة الكلى ،

وهذه الظواهر الغريبة على إنتاج الـ Locus والـ Plaquea المرحلى والثابت تحتاج
إلى تفسير .

إنه أهم دليل حقيقى عندنا عن طبيعة المساحة هو الرسم الذى يصاحب نص
The Castle of Perseverance . وإعادة بناء هذه المساحة على يد ريتشارد
ساذرن قامت على افتراض أنها أظهرت المسرح ، مساحة محتواة ، على أساس معقول
بأن بعض جولات الكورنيش بقيت موجودة ، مثل بعض الزخارف المخطوطية التى تبدو
وهى تظهر التمثيل فى جولات . وكان ساذرن يتسلم حاجته لتحديد المساحة كلها التى
يشغلها الجمهور والتمثيلية ، منفصلة عن بقية العالم . ومنذ أن ظهر عمله فإن المكان
الفردى ومسرحيات المنصة استثنت من النموذج الذى اقترحه . وعمل بولا نوس على
نصب خشبة المسرح لـ Creacion of The World الكورنيش مثلا توحى بتنظيم
نصف دائرى . وإعلان الزواج فى The Castle of Perseverance توحى بأنه
مثل " على المرح " وقد تحرك المعلقون نحو اجماع فى رأى بأن الخطة ليست رسم
مسرح ، ولكن تصميم إعداد المسرح الذى قد يوضع أو لا يوضع فى قائمة . والمساحة
المتسعة لا تظهر . وإذا استطعنا النظر إلى الرسم متحررين من فكرة أنه يمثل مساحة
مبينة كمسرح فإنه يمكننا النظر إلى كيفية أنه يضع حدا لمختلف أنواع المساحة كإعداد
للمسرح . ومختلف انواع الساحة هى أكثر أهمية من الطبيعة المحتواة للمساحة نفسها .
ومجازا فإن الخطة فى نواح عديدة واضحة المعالم . والشيء البارز هو القلعة نفسها
بفراش من صنع الإنسان تحتها . والأداء الذى يتعلق بالفضائل يبدو مركزا هنا ، وهى
قلعة محصنة ضد الرذيلة والشيء البارز الآخر فى الخطة هو الدائرة .

وتحديد هذه الصورة كحد خارجى للمسرح فى تحليل ساذرن يعتمد على ما حول
المكان ، وكما وضع ناتالى شبيمت مع ذلك فإن كلمة " abowte " تستخدم بمعنى "

يتجول " وكلمة " place" يمكن أن تعني locus القلعة . وبالتأكيد يبدو أن الأمر متداخل بشكل يكفى لوجود تفسير مرن . والاعتبارات العملية ، لو أن المسرحية إنتاج متجول كما يقترح عائلة بانز ، هذه الاعتبارات تجعل الأمر أكثر احتمالا بأن المصرف هو خندق مائي حول القلعة . والاستعارات المجازية العدائية فى أواخر العصور الوسطى فى الموعظة والشعر كانت دائما تضع الإله كصاحب للقلعة المخندقة . وخارج الدائرة توجد المنصات التى لا تفترض الشهرة لأنها ليست مزينة فقط بل معنونة . ومن المحتمل أن نوعا ما من البناء المعيارى كان يتخيله الفنان .

ووضع منصة الإله شىء رائع جدا . وتقليديا فإن الإله والسماء فى الشرق كما هو الحال هنا ولكن فى الاستعارة المجازية العدائية فإن القلعة هى مقعد الإله المعبود والمكان الثنائى لل loci عن الفضيلة فى هذه الخطة يأخذنا نحو فهم المعنى الاستعارى للمساحة ووضع الجمهور كما هو موضوع فى الخطة . وأداء المسرحية ، معركة الرذيلة والفضيلة من أجل روح الإنسان فى رحلته من المهد إلى اللحد ، يؤدى بمستوى مجازى وملائكة الخير والشر ، والفضائل والرذائل ، والقلعة المخندقة جميعها تلتزم التقدم الروحى لشخص واحد مثل الحجج من Will إلى Truth فى Piers Plowmar .

والمكان بهذا المعنى يمثل العالم الصغير ، روح الإنسان . ومع ذلك فالمكان أيضا شكل أو صورة للعالم الكبير أى الكون ، حيث إن المنصات ، الجنة ، اللحم البشرى والعالم يمثلون ممتلكات تتبع الكون كله ، ملامح دائمة عليها يتم تمثيل دراما البشرية أدبيا .

ووضع الجمهور أو إبعاده من منطقة القلعة يبدو أنه يناسب هذا التفسير عن المساحة . فمن الواضح أنه لا يسيطر عليهم خارج الخندق المائى بين المنصات ، منطقة تمثل الكون كما يفهمونها وتقضى حياة البشرية بشكل كبير فى نفس ال Platea . "الميدان الملحق بالناس" حسب لاجيلاند ، ويقطن الجمهور . وحالة الناس الروحانية أثناء مجرى المسرحية مستمرة بينما حالة البشرية متغيرة . والمنطقة المرتبطة بالنمو الروحانى هى منطقة القلعة القاصرة على الجنس البشرى ولهذا فإن الجمهور لا يسمح له هناك أيضا for hettyng of syte- ولكنه يعطى معنا مجازا يسكن Platea الكون تحت ال lociوالتي يحدد لها نقاط طبوغرافية ، دلالات وجود مهلك . وحدود الخندق

المائى تعتبر من الناحية المجازية الفاصل الهام بين العالم ككل وأغراضه والتحصين الأخلاقى الفردى . وتبقى الجنة فى الشرق بالطبع بينما يفرض الإله سيطرته على الخير والشر . وبينما العالم خارج الخندق المائى هو عرض فنى لكل مكان فى كل وقت ، فلا يمكن أن يكون له حدود شاملة .

وهكذا فإن التحليل المجازى ينسب قيم معانيه عريضة لعناصر الخطه ويضع الجمهور بشكل مفهوم فى داخلها . ويتشارك أفراد الجمهور فى شخصية مجازية . ولكن مازال علينا أن نصيغ كيفية رؤية الجمهور لهذا الدور المجازى ، وكيفية خضوعه لتفويض الأداء إلى الممثل الذى يلعب دور الجنس البشرى . وجمهور ميج توكروس يعترف بذلك فى وضوح .

وأفراد الجمهور لا يندفعون لدخول القلعة ، ولا يحاولون أن يتجمعوا ، ويدمرون المسرحية ، والذى يحدث هو أن الجمهور بينما يدرك المستويات المختلفة للحاجز الحسى داخل المسرحية ، يبقى أيضا على وعى بالحاجز الطبوغرافى بين العالم الحقيقى وعالم المسرحية . ويدرك الجمهور أن المساحة التى يبرز فيها ليست هى الكون الحقيقى ولكن علامة من علاماته . ومعظم الفراغات المسرحية هى تماثيل لطبوغرافية ما حقيقية . وفى هذا المثال فإن الخطه لا تمثل تمثال صورة يوحي بتطابق التفاصيل بين المكان والعالم ولكن التمثال الاستعارى له نقاط إشارة عارية . ويفهم الجمهور أن الطبيعة الإيقونية للمساحة بنفس الطريقة كما يستطيع الفرد أن ينظر إلى خريطة ، ويضع ديبوسا فيها ويقول " نحن هنا " بدون أن يحاول أن يدخل إلى الخريطة . ويعمل الديبوس كصورة استعارية للمسافر . ويمكن أيضا تحريكه ليمثل أين كان الفرد وأين قد ذهب - والبشرية فى The Castle g Perseverance هى الصورة الاستعارية لكل فرد من الجمهور . بهذا الشكل فإن " الوهم " لا ينكسر ، ولكن الجمهور " عامل نشط جدا " . ولكننا بالفعل شاهدنا أن المعنى الاستعارى لهذا المكان وجميع مساحات ال locus والPlateau يعتمد على الدور " النشط " للجمهور المشغول وغير المشغول فى مراحل مختلفة من الأداء فى أماكن مختلفة داخل المساحة . وفى الحقيقة من كل النظم المسرحية التى شخصها الام وهى ، النعمة ، التقليد ، الإشارة الخ ، فإن النظام الذى يحكم استخدام المساحة هو أول ما يصطدم المتفرج . فهو يستوعب تركيب

العلاقات المكانية عند دخول المساحة ويستعد ليطبق المعايير الثقافية المتاحة له ليحصل على المعنى من هذه المساحة . وفى The Castle of Perseverance فإن الوجود فى مكان بين فرجتين يعمل كنظام تركيبى قد يفسر طبقا لنظرية علم التقارب و الملاحظات المتداخلة ونظريات استخدام الإنسان للمساحة كإتقان متخصص للثقافة ، ونظام التقارب المألوف لكل واحد يتضمن الطريقة التى بها نميز بين المساحة الشخصية والمساحة الاجتماعية ومساحة العامة من الناس . والحدود المقبولة من هؤلاء لا يمكن افتراض أنها نفس الشيء فى كل الثقافات فى كل العصور ولكن الاستجابة الآتية من الجمهور عن طريق الممثل من مسافة عامة على المنصة ، وهذه الاستجابة مختلفة عن تلك التى تحدث عندما يدخل الممثل المساحة الاجتماعية على ال Plateau وانتهاك المسافة الشخصية للمتفرج الفردى يمكن ملاحظتها جيدا عندما يقرر شكل بديل يضع التحرك فى العمر وأن نختار شخصا ما عشوائيا . والقناع يحافظ على تعبيرات الوجه الطبيعية والتى لها أهمية فى هذا التقارب . وعندما يفشل قانون التقارب فى أن يتفق مع قانون الإشارات أو تعبيرات الوجه فإن المتفرج يستجيب بالشعور بغزو المساحة الشخصية . وأهمية وضع المكان بين الفرجيتين والامكانيات المعالجة التى يقدمها تشهد عليها ميج تويكروس مرة أخرى عندما تدون الملاحظة فى مسرحية البعث بأن نواح ال Maries)الثلاث عند قبر المسيح " على مسافة مثل الاشخاص الخصوصيين الذى يرون بأزمة عاطفية " هذا النواح يصبح مملا وفى قاعة الاستماع أو المسرح الثابت فإن العلاقة بين الجمهور والمسرحية مستمرة . ويعزل الفرد فى مساحة محددة ، معقده حيث يحصل على المعلومة من أنظمة مختلفة ليس بالضرورة تكرر المعلومات عن الكاتب أو الممثل أو المخرج . The Castle of Perseverance ومسرحيات أخرى مثلها تعتمد على مساحة مسرحية نصف ثابتة وغير رسمية . خاصة بسبب العلاقات الواقعة بين فرجتين والمتغيرة دائما بين الجمهور والمسرحية ، فإن المتفرج يجبر على الاستجابة كجزء من الوحدة . واستجابته حينئذ هى اجتماعية أكثر من كونها شخصية . والاستجابة الاجتماعية والتى فيها الجمهور كوحدة اجتماعية تؤكد على أن المعنى الذى يولده المسرحية يتفق مع دور نظم المعلومات فى الدراما الحتمية . ومعنى الفضاء المسرحى فى The Castle of Perseverance يعتمد على معنى المساحة اليومية المقبولة تحت الجمهور ، وصياغة هذا المعنى تعتمد إلى حد كبير على استخدام المساحة .

وقد تنطبق معايير مشابهه على الدراما المعروفة بـ *Corpus Christi* والقراءة المجازية فى دراما تاريخ الإنجيل قد طرقتها جزئيا فى الفصل الذى على آدم وحواء فى *Mimesis* لايريك أورباك الذى يقدم نموذجا رائعا للقراءة المجازية للنص والتى يمكن أن تمتد إلى المساحة . ويتوقف نقاشه على أن الرؤية بأن ما هو أسطورى أو خطير يختلط بما هو رئيسى أو يومى عن طريق الوسائل البلاغية . والأسلوب العالى *Ser ma gravis* والأسلوب الضعيف *Sarma humilis* يختلطان عن عمد فى الدراما الدينية لكن يجسدان من حيث الأسلوب لغز *Bernardine* الفلسفى عن الطبيعة المزدوجة للمسيح الذى يرفع بتواضعه .

وبالتناظر مع التفسير المجازى للتاريخ والذى فية أحداث العهد القديم هى أنواع من أحداث العهد الجديد ، يبين أورباك الطريقة التى بها ينشغل الجمهور فى الدراما الخاصة بالإنجيل من وخلال الطريقة التى تؤثر فى صلتها بهم . وقراءته مع ذلك تقوم كلية على النص أو الأسلوب البلاغى فى الحوار . والنظم المسرحية الأخرى فى هذه المسرحيات تدعم قراءة النص المجازية .

وحيث إن أفضل مكان لفحص الطريقة التى بها تؤسس النظم فى المسرحية هى البداية ، أقترح أن نأخذ فى الاعتبار افتتاح الـ *York Cycle* كلها ، وقد أشارت اليزابيث بيرنز إلى الطريقة التى تعمل بها تكتيكات معنية فى الاستقراء فى المسرحية لتحديد المساحة وتأسيس الحدود البلاغية . والخطاب الذى يفتتح *York Style* يمثل نوعا خاصا جدا من الاستقراء .

فنحن نجد أن أول مقطوعة شعرية ينطقها ممثل ذو قناع ، رمز أيقونى للإله تضع صفات الإله أولا وأخيرا بدون بداية ونهاية . ووظيفة الدائرة الإشارة إلى التاريخ المقدس، ولكن ما يضعه أول خطاب للإله ، بالإشارة إلى وجوده الدائم هو الصفة المتضمنة فى التاريخ المقلد ، بمعنى آخر فهو يقترح أن الأحداث المثلة ليست ببساطة جزءا من الزمن التاريخى ولكنها جزء من كل العصور والأزمنة الآن كما هو ممثل فى تقويم الكنيسة مع عيد الفصح وعيد الكرسماس المتكررين . وصفات الزمان فى الدائرة تحدد بلاغيا من خلال السطور الأولى والأخيرة . والزمان التاريخى هكذا يرمز اليه من

خلال اقتراح علاقة مباشرة بين " الآن " الخيالى للمسرحيات والزمن الفعلى الذى ينتمى اليه الجمهور .

وبينما يتكلم الآله ، فإن المساحة التى يشير إليها يجب أن تدرك كرمس إيقونى حيث إن العربة تفتح لتكشف عن السماء والأرض وفتحة جهنم . والحديث الذى ينطق به الإله هو بالطبع نفسه متصل إيقونيا بالمفهوم المسيحى للخلق .

وتكتيكات الاستقراء فى المسرح تخدم بطريقة شائعة فى تحديد وهم المساحة والزمان- ومقدمة هنرى الخامس وشكسبير هى مثال كلاسى . وهنا مع ذلك فإن التكنيك هو دائرة من أجل اقتراح أن المساحة والزمان الممثلين إيقونيا هم أكثر قربا إلى العالم اليومى وليس أكثر بعنا . وكل الانظمة هنا تتعاون لـ " تفتح ذراعيها داعية " كما يرى أورباك .

حيث إن المساحة تصبح مفهومة فيما يتعلق بالزمان والمكان بهذا الشكل فإن الجمهور لابد أنه مستوعب للعلاقات التى تقع بين فرجتين لأجزاء الرسم عن الجنة والأرض والجمعيم وقادر على تفسيرهم . وكما أن المهم يوضع فى الطليعة ، مقدمة المسرح ، على خشبة المسرح ، على عربة المهرجان المتعددة المستويات ، فإن العالى يعتبر مهما وينال الإعجاب ، والأسفل أقل أهمية ويعتبر شريرا . وفى هذا المثال فإن ال locus نفسه يكون مجزأ من حيث المعنى . والمساحة التى يراها لا تضم الجمهور فى هذا المثال ، الذى يكون سببا فى أنه يتعلق بالرسم أكثر من كونه إيقونه استعارية . وتأسيس الوضوح فى الرسم لكل ما يأتى فيما بعد فى الدائرة يعتمد على هذه المسرحية الأولى ويعرض فيها الكون فى تعبيرات تحمل بعدين تقريبا . وتعتبر الطريقة مألوفة لمجتمع معتاد على أشكال رمزية من التعبير مثل ال Orma chrish أو شعارات النبالة .

والعربات أو ال Loci للمسرحيات التالية وأستخدامها لل Platea ، جميعها يعتمد تركيبيا على أول عربة من أجل المعنى . والملائكة والشياطين فى منزل فرجين أو حجرة نوم زوجة بيليت ، تعتمد بشكل بلاغى على الرسم الأول للجنة والنار . والأكثر أهمية أن الأداء الذى يتحرك إلى ال Platea ، رعاة الغنم والجنود ، الموتى العاديين فى الدوائر ، ما هو مختلق لحوارهم الذى ينطوى على مفارقة تاريخية ، كل هذا يغزو

المساحة الاجتماعية للجمهور بينما يظل مشدودا بالصورة البلاغية إلى مساحة الأرض المشار إليها على العربة الأولى .

وفى الوقت نفسه مع هذا الاعتماد ، فإن دورة السير تستخدم شكل كبير الصورة المسرحية التقليدية وهو ما يطلق عليها أمبيرتو أكو " عضو لطبقته " . وعرش هيرود يمثل فنائه ، ثلاثة جنود وثلاث قوة يمثلون مذبحة . فقط المسرحيات الأولى والأخيرة لا تعتمد على صورة بلاغية لتحديد المكان حيث إنها الإيقونيات الإطارية والتي تجعل عالم المسرحية مفهوما . بينما الأداء على ال Platea خلال الدورة قد استكشف دور الجمهور داخل عالم المسرحية فى الحكم الأخير فإن أرواح الملعونين والموظفين تنهض من Locus الأرض كإشكال واضحة يقوض إليها الأداء بنفس الطريقة مع البشرية فى The Castle of Perseverance .

ولهذا فإنه فى المسرحيات المرحلية تكون الحدود الهامة هى تلك التى بين ال Loci المختلفة خاصة الجنة والأرض والجحيم أكثر من التى بين المسرحية والجمهور ومرة أخرى فمن المهم بالنسبة للمعنى المجازى فى الدائرة أنه بالرغم من حدود " الوهم " لا يستطيع أن " يتكسر " ، فإنه يصبح مرغوبا ألا نعزها من الناحية الحسية ولكن لنخلق وهم معاكس عن عالم المسرحية الذى يفيض فى عالم الجمهور . ويمكن ظهور أنظمة علامات مختلفة لتحقيق هذا التأثير فى York Crucifixion وفى هذه المسرحية يأتى الجنود من ال Platea ويستخدمون لغة العمال اليومية ، مثل أدم وحواء لأورباك بينما هم يلصقون المسيح بالصليب على الأرض . وبينما يرفع الصليب على العربة ، فإن العلاقة الواقعة بين فرجتين بين المسيح والجمهور تتغير تماما ويتبعها فوراً خطاب مباشر.

وبالضبط كما إن الحدود بين عالم المسرحية وعالم الجمهور تعالج كذلك أيضا فإن الحدود بين الجمهور وبقية العالم فى أى لحظة تكون غير واضحة فى الإنتاج المرحلى كما أكد دافيدبارى . وتحديد مساحة التمثيل فى ال locus وال platea تتجمع مع امتناع ذى مغزى عن تقسيم مساحة التمثيل من الجمهور ، والمسرح من العالم . وهذه هى الوسيلة التى بها تعمل المساحة من حيث المعنى فى مسرح عنه يقول أورباك .

"... ليس هناك إلا مكانا واحدا وأداءً واحدا - سقوط الإنسان واقتدائه ... الشيء كلة يوضع في الحسبان ويمثل مجازيا ."

وما يقدم هنا ليس أكثر من طريقة لطريقة ممكنة ناتجة من الاعتقاد بأن في دراما العصور الوسطى ودراساتها في حاجة إلى أن نستكشف طرق التحليل التي يمكن تطبيقها على كل النظم في العمل ليس فقط الكلامية . والطريقة التي تهتم بالحركة وتغير العلامات حيث يصف المجاز ما هو ثابت فقط . والملاحظات العملية في إعادة البناء تدعو إلى تكوين نماذج بنوية . وبالطبع فإن أى نموذج من هذا النوع هو جيد فقط مثل المعلومات التي يمكن أن يشكل عليها ، ودليل الإخراج المسرحى مجزأ ، والجمهور الحديث يفهم ويستجيب بشكل مختلف . وطريقة النظم المتعددة إلى دراما العصور الوسطى ما زالت تبدو مرغوبة وليست على الإطلاق غير متفقة مع الطريقة المجازية التقليدية .

٥- جمهور عصر الملكة إليزابيث علي خشبة المسرح

جوناثان هينز

إن اللحظات " الدرامية العالية " فى دراما عصر الملكة إليزابيث ، عندما يخرج ممثل من الوهم الدرامى وفجأة يشغل نفس المساحة مثل الجمهور فى المسرح ، هذه اللحظات قد مارست جاذبية معينة على أصحاب النظريات الحديثة فى المسرح وكل من النقاد والمخرجين الأوائل وكتاب المسرح . وحيث إن مسرح القرن العشرين كان يبحث ، لأسباب خاصة به ، عن الهروب من الصندوق الذى يشكله خشبة المسرح إلى مساحة مسرحية أكثر مرونة ، فإن التقاليد المكانية والتقاليد المتصلة التى تحكم الخيال الدرامى لخشبة المسرح قبل التحديث أصبحت موضوعا ذى اهتمام جديد. والمرور إلى ومن الخيال الدرامى قد أصبح مناسبة لانعكاس النظريات ، سواء ما إذا كانت إهتماماتنا مع العزلة أو هدم مسرحية الحياة الحقيقية .

ومؤرخو الوهم الدرامى فى عصر الملكة إليزابيث (مثل موريل برادبروك و أن راينر) يرون هذه الأوقات بشكل مختلف تماما : فهم يرون ليس الوهم الدرامى كونه منهاراً لإنتاج Frisson فلسفى ، ولكن الخيال الدرامى الذى مازال فى طور التكوين ليس توقعا لتكنيك حديث ولكن بقية من مسرح العصور الوسطى . وحقا لو نظر الفرد إلى المسرحيات نفسها فسوف يجد أن وحي المسرحية لا يأتى عادة من الممثلين الذين يصبحون على وعى بأنفسهم كمخلوقات ذى مشكلة ميتافيزيقية أو وجودية ، ولكن يأتى من الخارج ، من المتطلبات الاجتماعية للجمهور . والمشكلة أن الوهم الدرامى لا يأخذ استقلاله الكامل . والاستقرارات والمقدمات واللحظات الدرامية العالية الأخرى كانت محاولات للتعامل مع هذه المشكلة . وفيما يأتى فإننى أريد أن أتمسك بالموضوعات الفلسفية المعقدة وأتناول مسألة كيفية اتصال مساحة المسرح بمساحة الحياة الحقيقية بتعبيرات تاريخية اجتماعية .

وعلى حواف خشبة المسرح ، تتداخل مساحة التمثيل ومساحة الجلوس : ليس فقط كانت خشبة المسرح المتحركة محاطة من الثلاثة جوانب بالجمهور ، ولكن السادة كان فى استطاعتهم استئجار كراسى على خشبة المسرح نفسها فى المسارح الداخلية الخاصة ، وفى منازل العامة مثل ال Globe كان باستطاعتهم الجلوس إذا لم يكن على

خشبة المسرح الرئيسية فعلى الأقل فى " حجرة الإله " المستخدمة أيضا كخشبة مسرح علوية . وهذا الموقف الذى هو مادة لعدة استقرارات مثل على حافة خشبة المسرح والوهم الدرامى ابتداء مع Gythia's Revels inboo لجونسون والتى فيها يمثل يقلد سلوكا بغيبضا لهؤلاء المتفرجين : يدخن ، يلعن الممثلين بالكلمة والإشارة ومصدرا سلسلة من المتطلبات على الكاتب .

وجزئيا فإن الموضوع هو مجرد حس . وطلب جونسون المهذب فى مقدمة The Devil is an ass بأن يسمح السادة للممثلين بمساحة كافية ليعملوا فى شكل جديد من الصيحة " أفصح مكانا " التى بدأت عروض القرون الوسطى . ولكن شيئا ما أكثر تعقيدا ومتعة يحدث فى الاستقرارات " النهضة " التى ابتكرها جونسون وماتسون ووليبترو بيمونث والتى هى مسرحيات قصيرة عن الموقف المسرحى مع ممثلين يمثلون أعضاء الجمهور والمتفرجين أحيانا تتحول المسرحيات إلى روايات . وفى الموضوع كان الاستقلال والطبيعة الاجتماعية للوهم الدرامى وادعائه على مساحة خشبة المسرح وأخيرا الإدعاءات الاجتماعية المضادة للجمهور الارستقراطى والممثلين المحترفين وكتاب المسرح بخصوص مساحة المسرح . وكان هذا صراعا حقيقيا : فنحن نخبر عن مناسبة واحدة من فترة لاحقة التى فيها اندلع شغب هائل عندما احتج أحد الممثلين مع أحد النبلاء على عبور خشبة المسرح أمام الممثلين ليتحدث إلى صديق بينما مشهد رئيسى فى Macbeth كان يعرض وقد ضرب على وجهه . وكانت الاستقرارات وظيفية وأيضا رائعة ، نوع من الغطاء تقذف به المسرحيات حول نفسها لتتعامل مع مشاكل متجددة وبما أن هذه المشكلات بقيت كما هى ، فإن الأفكار الرئيسية للاستقرارات انقسمت إلى نموذج ذى صيغة : الحرب مع النبلاء على خشبة المسرح كما اشتكى جونسون فى التكريس لـ " The New Inn " أتوا ليشاهدوا أو يشاهدوا ، ليجتشدوا بأنفسهم فى ملاسهم ذى السمعة الجيدة ، ويستحوزوا على خشبة المسرح . ليكرهوا الجميع ولا يحددون شيئا ... دائما يحاربون مرات ومرات . وأسوأ أنواع السلوك المعزق كانت تقلد على أمل أن هذا يكتسب أولوية The Burn - of Knighting Pestle لبيمونت تشمل الاتقان الأكثر إسرافا لهذه الاستقرارات : والاستقرار فى الحقيقة يسود المسرحية . وبينما المثلون يبدأون فى تقديم المسرحية المسماة The

London Merchant فإن أحد الممثلين المزروع فى الجمهور ومتنكرا على هيئة مواطن يقال بقاطع : هنا يبدو له مثل كوميديا مدينة أخرى سوف تهين مواطنيه . ويتسلقون خشبة المسرح وتصور وراء زوجته وهناك يجلسون فى حماقة شديدة ، حالا مصرين على أن المبتدئ Rafe يأخذ دورا فى المسرحية : فهو يصبح فارس المدقة المحترقة ويحصل على حبكة ثانوية خاصة به تصطدم مع الحبكة الرئيسية .

وهذا يبدو جديدا بما فيه الكفاية ولكن أول دراما علمانية فى اللغة الإنجليزية فولجينز ولوكسز لهينرى ميدول والتى عرضت فى ١٤٩٧ فى قاعة كاردينال مورتون تحتوى على اختراع مشابه جدا . خادمان يدعان أ و ب يظهران من بين الجمهور ويبدأ فى الحديث عن المسرحية التى على وشك أن تقع وب عنده معرفة داخلية بها ويضع الحبكة لنا ، ولكنه يرفض فى سخط فكرة أنه يمثل . ويبقىان على المسرح بينما تبدأ المسرحية . ومازلنا عند النقطة التى فيها يكون الوهم الدرامى غير مستقر بدرجة عالية وليس متأكدا من نفسه يشكل كبير لدرجة أن الشخصيات فى المسرحية لا يفقدون أبدا الإدراك بأن هناك حشدا من الناس فى الصالة يشاهدهم ، وتبذل محاولات مختلفة للتعرف على الجمهور الحقيقى أو ضمه إلى عالم المسرحية . وفى إحدى هذه المحاولات فإن كورنيلياس ارستقراطى يطلب يد لوكز يعرض استئجار أى واحد من الجمهور يستطيع أن يقدم له النصح والمساعدة . وب يتطوع بالرغم من تحذير أ . ويغلب على الحاجزين الجمهور والمسرحية وحالا يتابع أ طلبه ويصبح خادما عند منافس عامى لكورنيلياس ، حبياس فلا مينيارس . وتتطور حبكة ثانوية كوميدية بينما أوب يتوددان إلى خادمة لوكز ، جون .

وهذا المثال الغير عادى لاستمرار المسرحية الرسمى عبر الوهم الدرامى يدعونا لملاحظة ما قد يتغير فى القرن المتداخل . وفى كلتا المسرحيتين فإن المسرح هو وسيلة لاسقاط الاهتمامات الأيدلوجية ، وبالفعل فى فولجينز ولوكز فإن هذه العلاقة تكون مملوءة بالتوتر . والفكرة الرئيسية الواضحة تتعلق بطبيعة التبل الحقيقى وهو موضوع ذو اهتمام واضح بالمجتمع الإقطاعى السابق وجعل لوكز تختار الشخص العامى الفاضل بدلا من النبيل المنحل لكى تقنع السادة المنحليين من الجمهور ليهذبوا أنفسهم . وهذا الاختيار قد تم وضعة بوضوح كتحتية لكاردينال مورتون الذى يجلس بين ضيوفه

الارستقراطيين . ولكن هذه المغامرة الأخلاقية يوازنها الحرص الاجتماعى . ويصطدم بعمل لا أخلاقى عندما يسمع الحكبة .

وتتهم لوكرز بأن تضع حدودا للفضيحة اختيارها وتضطر لتكرار كل مؤهلاتها تحت علامات استفهام ب قبل أن تنتهى المسرحية . وهكذا فإن أ و ب يحملان معهما هذا الاهتمام بالهرطقة الأيدولوجية وهما يقفزان من بين الجمهور إلى المسرحية ، ولكنهما يعتذران بشكل غريب عن حفلة الارستقراطيين والتحفظ الاجتماعى . وحالتهم الخاصة ليست واضحة فهما يتحولان إلى كونهما خدم بلا أسياذ . وتؤدى ملابس ب المبهرجة إلى الارتباك بخصوص مركزه ومهنته . وحبكتهما الثانوية الحشنة مبسطة فى الشخصية ولكن على الرغم من المحاكاة الساخرة للحبكة الرئيسية فهى لا تفسد وكذلك لا تخاطب تلك الافكار الرئيسية الأيدولوجية . وسياستهم الخاصة تبدو أقل أيدولوجية من التعقل : فهما يتطلعان إلى المسرحية أولا من أجل المتعة وبعدئذ التوظيف ولا يريدان أن يزعجهما أحد . وكما فى The Knight of The Burning Pestle ، فإن تحفظهما وارتياهم يصبحان أضيق من رؤية المسرحية .

ولهذا فإن فولجينز ولوكرز تبغثر التلميحات عن الشخصية الأيدولوجية لعلاقة الجمهور والمسرحية ولكن دور أ و ب غير مترابط قليلا والسعر الذى يدفعه لامتداده الافتراضى للأعراف الاجتماعية هو نقل الموضوع إلى يوتوبيا أخلاقية تدعى هنا روما ، بدون اقتناع . ومن ناحية أخرى فإن The Knight of The Burning Pestle تمثل مباشرة كل من التوترات الاجتماعية المعاصرة . المواطن يطلب بدقة ويساطة فنا يخدم أهدافه الاجتماعية فى الحروب التطبيقية بين المواطنين والطبقة العليا - ويستجيب لصالح مؤسسة المسرح بذكاء والتباس واستغلال محسوب لكبرياء الجمهور وتعاطفه الاجتماعى . والاستراتيجيات متعددة ومعقدة وتقارص بشكل أكبر ، فهى تعتمد على صراع اجتماعى ناضج وعلى إقامة مؤسسات المسرح المحترف ومن ثم تثبيت دوره الاجتماعى ، وهى أيضا تعتمد على تنظيم اجتماعى جديد لمساحة المسرح- وكل فإن مسرح بيمونت قادر على حمل حوار جديد من حيث النوعية بخصوص الوظيفة والبيعة الاجتماعية للغة .

وإننى أريد أن أحدد بعض متطلبات هذا الحوار الجديد عن الطبيعة الاجتماعية للمسرح . وفى عقلى متطلبات ثلاثة متداخلة : الأولى تقوية الوهم الدرامى ، والثانية تمييز مساحة المسرح - تمييز المساحة المدعاة للوهم الدرامى بالتناقض مع تلك التى تخص الجمهور ، و تمييز اجتماعى للمساحة التى يشغلها الجمهور ، والثالثة معاصرة العالم الهجائى لكوميديا المدينة .

أولا ، قوة الوهم الدرامى . الكلام الصحيح عن " طغيان " جمهور العصور الوسطى على المسرحية وكيفية عدم إمكان نسيان أن الجمهور يحد من عمق الوهم الدرامى ويجعله ضحلا وعرضة لأن يخمد على الشاشة فى مؤخرة القاعة تاركا الممثلين عراة يبدون مثل الخدم الفقراء فى حاجة إلى التسامح وتعاون أسيادهم الذين يحاولون تسليتهم . واستقرات تحول القرن السابع عشر من ناحية أخرى نشأت من الإحساس بالأمن والإصرار على الحق لصالح عالم درامى ذى أبعاد ثلاثية : الوهم عميق ومرن ، قادر على الوقوف أمام ضربات الجمهور المعادى ، وأن يقوى من خلال هذه الحركة . وهذه الثقة كان لها أساس اجتماعى واقتصادى : لم تعد لحظة سريعة الزوال فى قاعة كاردينال مورتون ، تحت تصرف ضيوفة (مع فترة صمت بين الفصول حتى يستطيع الرفقاء أن ينتهوا من عشاءهم) ، أصبح الوهم الدرامى الآن فى المنزل ، فى المسرح التجارى ، يسلى ضيوفه فى قاعة بنيت من أرباحه الخاصة . وقد أخرج مساحته الخاصة . ولكى نكون متأكدين ، فهو مازال يعتمد على ضيوفه ، ولكن مع علاقة ، تبادل قوية .

وهذا الإحساس بالأمن بخصوص الوهم الدرامى أدى بالممثلين إلى المطالبة بمساحتهم بشقة . ولكن الشباب الأثيق لم يذعن بالضرورة : فإحسانهم ابتلى بتمجرف ارستقراطى، مؤقف كان فى استطاعتهم أن يتخلوه أو يتركوا العرض . وفى حلم ليلة صيف يتذكر شكسبير الممارسات القديمة عندما جعل الارستقراطيين المتزوجين حديثا يهزأون ويقاطعون الميكانيكيون الوقحاء الذين يقدمون مسرحيتهم . ويخبرنا براويوك أن الممثلين لم يهتموا بهذا النوع من الأشياء ، وأن التمزق الذى يصنعه الجمهور كان فى حد ذاته علامة قبول ربما ولكن مثل هذا الشيء لم يكن واضحا أنه موقف بن جونسون . والفكرة الرئيسية فى مقدماته هى كلية واستقلالية مسرحياته كموضوعات

فنية ، استراتيجية استقرائية هي عزل هؤلاء الذين طالبوا بالسيطرة الاجتماعية على المسرح ويعرضهم للسخرية . وكان من الممكن جعل الجمهور يستجيب معا كجمهور ، ليتفقوا أن مثل هؤلاء الناس كانوا يتدخلون في منعتهم الكلية وأن اهتماماتهم كانت في الوهم الدرامي أكثر من " شيوع " الحشد الاجتماعى فى المسرح .

ومثل إعادة التنظيم هنا وتقسيم الجمهور كان ممكنا بسبب تنوع الجمهور فى ذلك الوقت ، والتوترات الاجتماعية التى صاحبته . وهذا التنوع كان منحصرا بشكل كبير فى المسارح الخاصة ولكن مازال الجمهور ينقصه مبدأ التنظيم السائد فى عروض الغناء أو فى قاعات الاستقرائين حيث يكون من الواضح من كان نصير المناسبة . وهؤلاء الذين استخدموا امتيازاتهم الاجتماعية فى الجلوس على خشبة المسرح ثم اساءوا استخدامها بالتدخل فى العرض كانوا معرضين لتهمة اغتصاب حق تعيين كاهن الكنيسة والتى لم تكن حقا لهم . والجلوس على خشبة المسرح كان معناه تركيز قدرا كبيرا من التوتر الاجتماعى على الشخص نفسه . والتقاليد الصارمة كانت تحكم من كان صالحا - السادة الذين فى أعلى قمة الموضة - ولو أى فرد آخر افترض ، مثل الآباء الأربعة فى The Staple of News ، فإن شخصا سوف يظهر لصالح إدارة

المسرح ليخبرهم أن السادة لن يخبوها . ودائما يقدم الدراميون الجلوس على خشبة المسرح كعمل من التفاخر الاجتماعى كما يوضح ديكرفى- The Gulls Horn Book ، وكان الشباب الأنيق يتوقع حضورهم على خشبة المسرح ليشيروا عاصفة من الحسد ، الاحتقار والغيظ ، وكان يجنون متعة بالغة فى ذلك .

والشباب الأنيق حينئذ كما أشار مايكل شابيرو كانوا يرتدون عرضا اجتماعيا خاصا بهم فى منافسة مع العرض الدرامى ، والنزاع كان على الأهمية النسبية والاهتمام بهذه العروض . ووجود السادة على خشبة المسرح كان علامة ليس فقط على السيطرة الارستقراطية التقليدية على العروض المسرحية ولكن أيضا على موقف التسلق الاجتماعى من خلال سلوك أنيق فى سياق التحرك الاجتماعى العام ، موقف كان ينعم فيه الشباب الأنيق بشكل طفيلى بالعبير القاتن لخشبة المسرح .

وكون خشبة المسرح فاتنة كان شيئا جديدا : فخشبة المسرح التجارية نفسها تبدأ فقط من ١٥٧٦ وحديثا فقط أصبحت مؤسسة مغطيه فيها ترسى الأساليب الاجتماعية

أو على الأقل أنماط الغناء تنثر . وكان الشباب الأثيق على الدوام متهمًا بسرقة سطور من المسرحية لاستخدامها حينما كانوا يتعششون بالخارج : بالتناوب يدافع جونسون عن نفسه في استقراء Cynthia's Revels وفي مقدمة Volpone ضد إلصاق التهمة بأنه جمع مادة من الصحبة التي كان يحتفظ بها : وقد اتهم بكونه " meere Empyrick " . واجتماعيا فإن عالم المسرحيات وعالم الجمهور يتداخلان : وهذا يأخذني إلى النقطة الثالثة فيما يختص بالمعاصرة . ولم تمثل لندن المعاصرة على خشبة المسرح حتى أواخر ١٥٩٠ . وقد قدمت المسرحيات في أماكن غريبة من ميسيا إلى إيطاليا إلى مناطق أركاديا الريفية ، والمسرحيات الكوميديّة قدمت في الريف الإنجليزي ، والتواريخ قدمت إنجلترا الحقيقية وأحيانا لندن ، ولكن لندن ذو الماضي التاريخي ، ومشهد المسرحيات أيضا مثل تلك التي كان يطالب بها المواطن ، احتفالا بأبطال المدينة نصف الاسطوريين ، مثل ديك ويتينجتون . وقد يعترض الفرد على هذا الإحساس المتنامي الضعيف لهذه المفارقة التاريخية التي أعطيت وذلك بأن كتاب المسرح كان من الصعب عليهم تصور أى مكان بجانب واقعهم الخاص : السيناتور الروماني فوجينز يدخل شاكرًا الرب المسيحي وخادمة لوكرز جون - ليس أسما رومانيا خالصا - يقال إنها أفضل مغنية في هذا المكان من يورك . والتقليد المجازي الذي عزز كمكمل لفكرته التجريدية ، موضوع متطرف غالبا ، كان يضمن نوعا من التقليد الواقعي وتكنيكات متقدمة في المحاكاة : ويرد ناشر بأن مسرحية كامبردج اللاتينية كانت تحمل تمثيل شخصية جابريل هارف بقدر سرقة رداثة للتمثيل . ولكن هذا الموضوع لم ينسب إلى بعد اجتماعي علماني ممتد ولهذا فإن تأثيره كان محدودا .

والهجاء الكوميدي وكوميديا المدينة انهيارا مع هذا التقليد للمعاصرة ذو المفارقة التاريخية ، وهذا الحدث لوحظ من قبل مؤرخي الأدب ولكنه أخذ المسارح بعاصفة . فقد كانت هناك قوة جديدة متحررة من قيود الأخلاق في لندن ، محدثة انفجارات في الواقع الهجائي في إحدى الأماكن المجاورة أو البيئة الاجتماعية ، مشيرة للجمهور ، مزعجة للسلطات وواضحة من تناولها في مآزق . وبعد الحصول على استقلالية من الجمهور ، عاد الوهم الدرامي منتصرا ليضع جمهوره في موضوعه . والوهم الدرامي كان يمكن له أن يطوف بغير إدراكه بين الجمهور وكان هذا علامة على قوته الجديدة .

وكما أن المسرح الاحترافي قد أخرج مكان التمثيل الخاص به ، كذلك فعل الآن وأخرج مناسباته الخاصة : احساسه بعلاقاته بالجمهور لم تعد استجابيه لمهرجان أو مناسبة ارستقراطية ، تستدعى سلوك شعائري أو تحية ، نظم على أساس تجارى ، أصبح فى استطاعة المسرح الآن التدخل فى مجتمع عصر الملكة أليزابيث كمؤسسة بقوتها الخاصة وكان فى استطاعته فحص علاقته بجمهوره وعامه التعليق على المشهد الاجتماعى بشكل اجتماعى .

وقد بدأ كتاب المسرح فى الكتابه عن البيئه الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها وين جونسون على وجهه الخصوص قد أحب أن يعد المسرح لتمثيل مسرحياته فى الاماكن المجاوره للمسارح التى كان يكتب لها . وقد تولد نوع من الوجود الاجتماعى من هذه الاستمراريه الراديكالية بين المشهد الممثل والمجتمع الذى خلقه : فقد أخرج أدق مساحة درامية وشيكة وعلمانيه لن ترى بعد ، اجتماعية فى التعبير عن نيتها وتلميحاتها واهتمامها .

وبالتحديد فإن هذه المسرحيات التى يكتب من أجلها الاستقراءات : الشباب المثليين للشخصيات المزروعين على خشبة المسرح لهم نظراء داخل المسرحيات ، والشخصيات فى مثل هذه المسرحيات غالبا محبين للمسرح جدا مثل فيتزدوتل فى The Devil is an Ass ، والذي يحاول أن يهرب من مشاهده حتى يستطيع أن يظهر على خشبة المسرح لافتتاح مسرحية Blackfriars الجديدة The Devil is an Ass. والاستقراءات تتعلق أساسا بأقرب موقف اجتماعى على خشبة المسرح ، الذى له علاقة بالجالسين هناك ، ولكن هذا مجرد جزء من مشروع أكبر لرسم المساحة الاجتماعية للمسرح وفيما وراء المدينة . و موضوع ودافع الحركة الحقيقية فى كوميديا المدينة هى المنافسة الاجتماعية والصراع (وفوق ذلك التمييز الشديد بين الساده وغيرهم) - و التدافع من أجل الثروه والمكانه الاجتماعيه الذى كان يحدث من أعلى إلى أسفل فى الهرم الاجتماعى .

وكانت خشبة المسرح مركزا لميدان حرب اجتماعى : المسرح ميدان للعرض الاجتماعى ، خاصة هؤلاء الجالسين على خشبة المسرح . والدراما ميدان للمنافسة الأيدولوجية . ومسرحية The Knight of The Burning Pestle غريبة من

حيث إنها توظف استقراء جونسون الذى تطور كصلاح مناوش ضد الجالسين على خشبة المسرح وكدافع لتمثيل حرب الطبقات . وهى غريبة أيضا لكون الاستقراء كان عادة يؤدى للشرطة خدمة حدود خشبة المسرح ويحمى وحدة الوهم الدرامى : أصول الاستقراء قد تدبى بالكثير لردود فعل الممثلين الارجحالية تجاه الجمهور المتطفل على النماذج الكلاسيكية . وفى تطورها الواضح والأكثر تطرفا فى Every Man Out of his Huour يجلس جونسون اثنين من المتفرجين تحت اسم مستعار على خشبة المسرح ليقوما بتعليق نقدى على المسرحية ، ويراقبا بقية الجمهور ليتأكدا من سلوكهم الحسن ، ويخدم الاستقراء توجيه الجمهور والسيطرة عليه ، ومد سيطرت الكاتب المسرحى على تلقى المسرحية .

ولكن The Burning Pestle of Knight هو مسرحية ممتعة: تبدو وكأنها تستسلم بدون معركة لمطالب المواطن وزوجته ، وتسمح بحدود خشبة المسرح أن تتحلل بطريقة يبدو معها المستحيل أن تكون موضوعا عمليا وغير مقبول اجتماعيا لجمهور الـ Blakfriars الارستقراطى . ويبدوا الأمر شيئا سخرى نحو التطفل ، ولكن السخرية تحمل معنى تاريخى واجتماعى محدد .

ولقد حصل المواطن على أبسط أنواع التصور بخصوص كيفية الخدمة التى يجب أن تقدمها الدراما للاهتمامات الاجتماعية، وزوجته التى لم تشاهد مسرحية من قبل لا تفهم تماما كيفية عمل الوهم الدرامى . ومثل جمهور ميدول فهى تتوقع أن يتم التعرف عليها ، أن تكون قادرة على الحديث مباشرة إلى الممثلين ، وأنها تقف كشاهدة على الأحداث التى تتكشف . وكلاهما يأخذ موقفا أقرب إلى الشباب الأنيق على خشبة المسرح وقريب من الدراما بلا احتمال لها . فهو مستبد ، عنيف جدا ، وهى تنغمس فى أمره بشعه ، تهدىء البلهاء وتضعف الشخصيات التى يحبها كلاهما . وهناك تصرف صيغاني عام فى العلاقات . فهما يدفعان ويجذبان المبتدىء Rafe ، غير سامحين له بأى استقلالية داخل الرواية ، فهو يلتقى جزءا ذى غلط قديم ومضحك .

والنمط القديم لجمهور المواطنين كان يمكن أن يصبح نقطة يتذوقها الجمهور الطليعى: فالمواطنون ليسوا ببساطة سذج ولكنهم يتراجعون فى مطالبهم وهم لا يعرفون كيفية استخدام الحاسة المتقدمة وتكنيكات المعاصرة التى يقدمها لهم المسرح : المواطن لا يريد

The London Merchant كان يعاد كتابتها وفق مصالحهم ، فهو يريد أن تتزاح من على خشبة المسرح كلية ويحل محلها مجموعه قديمه من مسرحيات الممثل The Life and Death , The Legend of Wittinglan Sir Thomas , With The Building of The Royal Gresham Exchange

بحياته (May - Lord) يلقي خطابا من أنبوب وحشد الميليشيا فى (Mile End) والغانتازية الوهميه للرحاله الفرسان .

ويوجد انقلاب تاريخي كبير هنا ، يتعدى مجرد التنافس فى الأناقة . فقد كان دائما العنصر الشعبى فى مسرح ظل على اتصال بالوجود المعاصر للجمهور الحى ، مهما كان موقع المسرحية من

The Second Shepherd's Play إلى ليتود أ و ب لجون الإنجليزية فى Fulgens and Lucres إلى مهرجى شكسبير .

ودمج الخطاب والأداء فى وحدة درامية كاملة يجدها برادبروك وروبرت ويان أولا فى تراجيديا مارلو ، هذا الدمج كان يتضمن شكلا من أشكال قائل الجمهور كلهم مع هؤلاء الأقرب إلى خشبة المسرح والذين لا يلعبون أى دورا خاصا . ويؤكد ويان بشكل خاص على الدور الأساسى للتراث الشعبى فى هذا التطور ، وينكر بالتحديد أن الواقعيه فى عصر الملكة إليزابيث هى واقعيه الموضوع :

" إلى حد ما ، فهو إحساس جديد بالاعتماد المتداخل للشخصية والمجتمع ، وتفاعل استجابي كامل بين الخطاب الدرامي والعمل الدرامي فى عملية إخراج أسباب ونتائج السلوك البشرى الذى يحدد " الواقعيه " فى مسرح عصر النهضة " حقا ولكن الواقعيه الهجائيه فى تحول القرن كانت واقعيه الموضوع ، واقعيه اجتماعية كانت توجد من قبل الديناميكا الاجتماعية فى المسرح ليس أقل من قبل رد الفعل الأخلاقى الذى وجده إل سى . نايتس كأيولوجية للدراما فى عصر جونسون ولو أن Tamburlaine نتائج لمسرح كان يصور حالة الاستقرار فى عصر الملكة إليزابيث ، فإن الواقعيه الهجائيه لكوميديا المدينة كانت أداة رئيسية للفكر الاجتماعى فى فترة تميزت بالتنافس

الاجتماعى الشديد . لقد كانت واقعية أكثر حدة ، الحد القاطع للتدخل الفنى فى الخيال الاجتماعى .

وكان يتطور إلى أعلى درجاته فى مسارح الزمرة التى كان ينقل اليها كتاب المسرح البارزين ولاتهم . وبالتحديد كانت هذه فترة تحرك رجال الملك إلى الـ Blackfriars والتى وجدها بنتلى حاسمة جدا . والنسيج التعليمى الفنى والسخرية الهابطة اللذان أتخما The Knight of The Burning Pestle التفوق فى المصادر الدرامية والادبية وفى المبادرة الاجتماعية ، وفى ١٦٠٧ فإن الاعتداد بهذا التأكيد لم يكن مضمونا وكان سابقا لأوانه ، ولكن الظروف الاجتماعيه الخارجيه أكدت عليه أثناء فترة حكم جيمس .

إنه انتصار يمكن أن نجد فى حسمه سببا للندم . وبدون الاعتراض اللهجى للعنصر الشعبى فقدت الدراما حيويتها ، والخلفية الطبيعية التى طورتها الواقعية الهجائية كانت استحوذاً دائماً على المسرح الإنجليزى ، ولكن بشكل متزايد لم يستمر أى شئ فيه ما عدا كوميديا الأخلاق التى أصبحت هشة وانكمش جمهورها على صفوة المجتمع المتسقين فى الأخلاق ووجهات النظر المسرحية مع إظهار المساحة الاجتماعية فى المسرح توقفت عن كونها أداة رئيسية للفكر الاجتماعى ، واقعية استكشافية ، حيث إنها كانت لبعض الوقت قريبة من تحول القرن ، والمساحة الدرامية تجمدت حتى منعها من الخروج مدخل خشبة المسرح .

٦ - الاهتمام بالأشياء الحقيقية : الكورس ، الجمهور

وهذرى الخامس

شارون تايلر

حتى لو أخذت العبارة بمعناها الأدبي فقط ، فإن الفضاء المسرحي عبارة متناقضة ، ميدان تنافس واسع مهما كان شكله يتطلب مواهب كاتب المسرحية ، المخرج ، والمصمم وأطار اعتباطى ضيق من الجدران والوقت فيها لابد غالبا من حصر المادة المتحركة . والعام الماضى كان موضوع مؤتمر ال Themes in Drama هو الدراما التاريخية ، والكاتب الدرامى التاريخى الذى مادته كان لها شخصية مستقلة ، يواجه التناقض فى أقسى اشكاله . وروبرت بولست قد " لعن كثيرا " لأن مسرحيته عن اليزابيث ملكة إنجلترا ومازى ملكة سكوثلندا تطلبت منه أن يوجز عشرين عاما وملكيتين ، ويطلا روايته لم يقتربا أبدا من بعضهما البعض فى مساحة مائة ميل . وآخر ما قيل Vivat Regina! وإعتقد روبرت أنها بداية مثيرة :

" لقد كنت مضطرا إلى اعتناق شكل مسرحى يستطيع القفز فوق الأميال والشهور بدون توقف ، بدون تفسير الوضع ، شكل اصطناعى بدرجة عالية وممسرحى بدرجة واضحة ... وخشبة المسرح ... ليست مكانا فعليا ، الدقيقة التى تمر ليست وقتا حقيقيا ، إنه المسرح مجرد ... وكاتب مسرحى وجدت الشكل رائع ، وقد فرض على من قبل الحقائق التاريخية " وقد قابل كتاب مسرحيين آخرين نفس المشكلة مع حلول معادلة : كريستوفر فرى فىCurtmantle ، ماكسويل اندرسون فى Ann of The Thousand Days وحتى فى Joan of Lorraine ، مسرحية عن جون دى القوس ، وحديثا بيتر شافر فى Amadens. وفى مكان ما فى الخلفية يمكن سماع كاتب درامى آخر يتنتم فى نفسه ربما نحشر ... ،

ولكن هل مازال الكاتب الدرامى يلعن ، أو أنه قد تحرك إلى إطالة التفكير من خلال صوت السخرية التى سوف تمكنه من تمثيل الأشياء الحقيقية بالطريقة الوحيدة التى يستطيعها ؟ وهذه الكلمات مع أنها كلمات شكسبير توضع فى شكل محير ، الكورس ، سيد الحفلات فى مسرحية Henry V. وقد قدمت تفسيرات مختلفة لهذه

الشخصية البارزة . وقد نظر إليه كإضافة متأخرة ، ربما ليس حتى عن طريق شكسبير ومن المحتمل أدخل من أجل عرض خاص ، لأنه لا يؤدي أى عمل ، ولا يتكلم أبداً مع أى شخصية ، وفى الحقيقة لا يوجد أبداً فى المسرحية على الإطلاق . وجون دوفر ويلسون ، جيميه . ه . والتر ، و م . م . ريز جميعهم يربطونه بالطبيعة البطولية المقترحة للمسرحية ، وهو يوحد الكل بربطه مع بعض وحسب ومليسون "سلسلة من الأحداث أو المشاهد البطولية" وهى تبريرية حسب ريز " الملحمة والدراما ليستا بالطبيعة ملامتين لبعضهما ، يستخدم ويلسون والتر نقاش السير فيليب سيدنى عن الشعر " البطولى " ليدافع عن المسرحية كملحمة ، ويقترح والتر أن ينشأ الكورس من الـ Nun tins الذى يوصى به سيدنى " ليروى الأشياء التى عملت فى الأوقات السابقة أو الأماكن الأخرى ، ولكنه شاعر الملاحم الشاذ يستخدم توسله ليتحسر على افتقاره لتأمل النار ، والغريب Sidnean Numlins الذى يقضى معظم وقته بعدد ما يوشك أن يعرض على خشبة المسرح والذى يكون بعيدا عن مساعدة وحدات المساحة والزمان ، و ينتهكها ثم يسترعى الانتباه إلى الحقيقة ، أحيانا بالاعتذار عن انتقاد الواقعية فى مثل هذا الفن المسرحى . حقا ، بدون الإشارات المتكررة للكورس إلى القفز فوق الأزمنة ، و"إساءة استخدام المسافة ، فإن المسرحية تظهر أكثر توحيدا من الناحية الكلاسيكية . وتقدم جملة السبع سنوات كعرب خاطفة وحتى تاريخيا لا تشتمل على شىء مثل امتداد الخمسة عشر عاما بين معارك توكسرى وبوسيرس فيلد التى ضغطها شكسبير بدون ندم فى Richard الثالث الشئىء نفسه على الأقل عندما وصل الجيش إلى فرنسا ينطبق على أسئلة المكان وليس هناك أى سبب - على الرغم من الإشارة التبريرية المخادعة لهؤلاء الذين ربما قد يكونوا قرأوا الكتاب - أن الجمهور يحتاج أن يعرف أن بين Agincanrt وغناء The Treaty of Troyes عاد هنرى إلى المهملترا ثم تراجع إلى فرنسا ما عدا الكورس الذى يريد أن يتباهى قليلا . وربما ما هو أكثر خطورة ، أن أى فكرة أثر بها سيدنى على Henry V يجب أن توحى بذلك ، وعلى الرغم من أن شبهه قد يكون اثنى على موضوع المسرحية . فمن المفترض أنه كان يرتعد عند الإعدام . و The Defence g Poetry التى نشرت فى ١٥٩٥ شجبت المسرح الإنجليزي بسبب افتقاره إلى احتمالاته وملايمته ، وبالإضافة إلى خلط ما هو جاد بما هو كوميدى وتثليل الفوضى المؤكدة مع الوحدات ، ويلخص شكسبير بدقة قائمة سيدنى

عن الأمثلة السيئة عن كيفية ملأ الفضاء المسرحي من الناحية الغير منطقية والاصطناعية ، " يمكن أن نجد أسيا على جانب وأفريقيا على الجانب الآخر ، وكذلك الحال مع مملكات أوني للدرجة أن الممثل عندما يدخل يجب عليه أن يتولى آين هو ... والآن نجد ثلاث سيدات يمشين لجمع الزهور وعندئذ يجب علينا أن نصدق بأن خشبة المسرح هي حديقة . وقريبا نسمع أخبار عن حكام سفينة فى نفس المكان ثم نلوم أنفسنا إذا لم نقبل غير ذلك . وعلى ظهرها يخرج وحش بنيران ودخان ، وبعد ذلك يأخذه الملاحظين إلى كهف "

وقد كان شكسبير يقدم على مثل هذا التجاوز بنجاح لسنوات وبالرغم من الاعتذارات إلا أنه يفعل ذلك الآن . مبدئيا يبدو الأمر واضحا بشكل مثير للدهشة أنه إما لم يقرأ أبدا أو تجاهل تماما القطعة المبررة ولكن التوازن القريب والمتعدد هو بالتأكيد سخيرة لا تصدق إذا لم يكن هذا التوازن إشارة واعية ، وبالنسبة لأسيا وأفريقيا فإن شكسبير عنده قرنسا والمجلترا . وليس فقط هناك اشارات مستمرة (عادة عن طريق الكورس) إلى تغيرات المشهد ، ولكن الصورة المصغرة عن الاصطناعية تتحقق عندما يعلن مقدما عن تغيير ما : المشهد فى الفصل الثانى ، تعلن تقدمه ، ينتقل من لندن إلى ساوثامبتون بمجرد أن يظهر هنرى - الذى هو مشهد كامل فيما بعد . ولا يقدم شكسبير الكهف والوحش (على الرغم من الإغراء فقد يكون مضطرا ليساوى هنرى مباشرة بسانت جورج ، ولكن يتضمن المحادثة بين اليمين ، الأمر الذى ليس له أى ضرورة روائية حقيقية ، والارساء بالرغم من أنه ليس حطام السفينة وبالطبع ميدان المعركة . ووصفة الناقص عن افتراض فى تصوير Agincourt " أربع أو خمس مبارازات رديئة " هو صدى حقيقى لـ " أربعة سيوف ومدافعين " ليسدنى ومن الواضح من مكان ما حصل عليه شكسبير ، لأول وآخر مرة فى أعماله ، حساسية شديدة لانتهاك الوحدات المسرحية ، ولكن حتى بينما يعتذر عن ذلك ، فهو يستمر فى انتهاكها يمينا ويساراً ، مظهرا ليس فقط كيف تختلف نظرية سيدنى عن ممارسة ولكنها تقدم على أفكار مختلفة جدا . والأمر كما لو أن شكسبير قد قرر ليس أن الملحنين والدراما كانا كلية غير ملائمتين ، ولكن عندما تصل المادة التاريخية التى كان يعمل بها إلى المستوى " البطولى " للموضوع المفضل عند سيدنى ، كان يبرهن لشعب سيدنى ،

على أرضية سيدنى ، ماذا يمكن أن يكون المسرح الانجليزى ويستخدم Nuntius سيدنى لمساعدته .

وتغير الكورس لوجوده مازال يبدو الأفضل بشكل سهل . فهو مرشد الجمهور ، ووسيطهم ، وزميلهم فى المحاولة المبدعة الضرورية . ويقدم لهم بالطبع الاعتذارات ، وأيضاً يزعج معهم ، مؤكداً لهم أنهم لن يشعروا بدوار البحر وهم يعبرون القناة ، وفوق كل ذلك ما يعطيه لهم هو تعليمات بخصوص كيف يستطيعون ويجب عليهم المساعدة بتخييل ترجمة التظاهر الدرامى الضئيل والتجاوز اللامنطقى للشكل فى المسرحية الجديرة بموضوعها ، وإلى حد كبير فإن الكورس هو الذى يؤسس العلاقة التى هى بديل شكسبير الواضح لطلب سيدنى الساخر كلاسيكيا للواقعية فى ملأ خشبة المسرح بدون إفاضة .

ويشد الجمهور إلى دوره التعاونى بشكل تدريجى أكثر من الطلب الفورى الذى يفترضون أن يتضمنه هذا الدور . وفى المقدمة الأولى ، يفعل الكورس القليل أكثر من إعلان الموضوع ، والفكرة الرئيسية ، والحدود الأساسية لـ "Wooden O" التى فيها سيحاول الممثلون " موضوعاً كبيراً " . ويذكروهم بأنه الشكل المتعرج قد يشهد مليوناً فى مكان صغير ، ويفسر أن دورهم انتقادى ، انها افكاركم التى يجب أن تزين ملوكنا الآن ، تحملهم هنا وهناك متخطية الفصور ، محاولة انجاز سنوات عديدة إلى ساعة رملية . ولكن حتى الآن لا يطلب أكثر من التسامح ، وطلبه الأخير " بهدوء اسمعوا ويشكل طيب احكموا على مسرحيتنا " وحتى هذه النقطة ، فإن الجمهور حقيقة ، يحتاج إلى أن يكون فقط متعاطفاً . ولكن نوع خاص من التعاطف ، تعاطف خيالى مبدع قد تتطلب وجوده بالفعل .

وحيث إن المؤسسات الفرعية للكورس كلها خارجية ، والأجزاء المثلثة من المسرحية واضحة جداً بدون تعليق ، فإن من السهل أحياناً أن نفحص الروابط بين النقاط التى يضعها الكورس وتلك التى توضع داخل الأداء نفسه ، ولكن بمجرد أن يبدأ الأداء المناسب فإن النظرة العادية تتحرك وتزيد محاولات الكورس ، وقد نصح الكورس الجمهور بأن تخيلهم يستطيع ويجب أن يحملهم إلى فرنسا .

ورئيس الأساقفة في Cant er bury فوراً يعلن بالدقات " دع أجسادهم تتتابع ، سيدى العزيز " والتعبيرات المتماثلة لا تسوق فقط أمل متحدثيها الخصوصيين - مستوى الحماس مناسب للمغامرة ، ولكن يضع الجمهور على هيئة مربعات حيث ينتمى ، بين مؤيدى المشروع .

ومقدمة الفصل الثانى هى خطبة ذكية مليئة بالحيل الكلامية . ويعلن الكورس أن التوقع " يخفى سيفاً من المقبض على الهدف مع التاج الامبراطورى الذى وعد به هارى وأتباعه " ولكن بعد سطور قليلة يذكر أن الفرنسيين قد رشوا ثلاثة من الخونة ، بتاجات غادرة " (عملات) " وهؤلاء الخونة قد خططوا لاختياله هنرى . وهنا يعرف هنرى كـ " مرآة لكل الملوك المسيحيين " وهناك مناجاة قصيرة لـ " انجلترا ... " وينتهى الخطاب بوعده لعبور هادى ، للقناة ولا تعب فى المعدة مع المسرحية . وإذا لم يستطيع الجمهور أن يفكر بطريقة صورية مع نهاية هذه الخطبة ويقبل المعنى المزدوج ويسمع بالتعبير المعاصر الاستعارى والأدبى فإن هذا لا يرجع إلى افتقار فى الإعداد .

ومع ذلك ، فمزال الدور المطلوب من الجمهور سلبيا بشكل كبير ، فعليهم أن يشاهدوا فى صبر (كلمة مكررة دائماً) بينما الممثلين ينقلون المسرح أولاً إلى سادئاً متعبين وبعد ذلك إلى فرنسا . ومع افتتاح الفصل الثالث ، فإن الجمهور عليه العمل . وفجأة ينقسم الكورس إلى سلسلة من الجمل الأمرية . ولم يعد يزعم أنه يضع الصورة للجمهور ، بل يطلب فهم ذلك وأيضاً يطلب منهم ، وأعضاء المشروع أن يستخدموا التفاصيل العلمية للنص الذى بين أيديهم كجزء من الاسطول الغازى ليتصارعوا عليه بأنفسهم . وعلى الرغم من أنه يختتم بطلبه المتواضع العادى " ابقوا طبيين ... " اعلما ، شغلوا أفكاركم " يصور نصيحة الكورس فى هذه النقطة .

والمقدمة فى الفصل الرابع ، الليلة السابقة على Agincourt ، مرة أخرى مقدمة هادئة . وقبل سلسلة المحادثات المتوترة فى الظلام ، الآراء القوية مثل ذلك المطلوب فى الفصل الثالث يكون خارج المكان ، والجمهور مثل الجيش ، ولا بد أن يجلس هادئاً ويشاهد هنرى يتحرك خلال المعسكر وهو يتبادل ملاحظات غير معروفة . ولكن عندما يقول الكورس " والآن من سوف يلاحظ / الكابتن الملكى لهذه المجموعة المدمرة / يذهب من مشاهد إلى أخرى فإن كلمة من التى فى عقله واضحة وكلمة الآن ، تبدو أقل

احتمالا أن تعنى ١٤١٥ من ١٥٩٩ أو ١٩٨٥ فى هذا الموضوع . وعندما تنتهى المقدمة ، فإن الكورس يلقى أقوى تذكرة له بشكل جريء فى أخرج لحظات المسرحية . وهو متردد مثل الجيش بالنسبة لمعركة Aginconrt ولكن لأسباب أخرى . وهو يعلن أن التصوير التالى سوف " يخزى " الموضوع وتذكرته للجمهور بأنه يجب عليهم الاهتمام بـ " الأشياء الحقيقية عن طريق ماذا تكون سخريتهم " هى من أقوى عباراته العديدة .

وهكذا مستعدا ، فإن التتابعات التى تحيط بمعركة Agincourt هى أكثر الاستخدامات لنفس التقاليد التى يستنكرها الكورس بشكل ظاهري من حيث التأثير . وقد ذكرت المقدمة الجمهور بأن المعركة سوف - بشكل يستحق التوبيخ - تمثل من خلال أربعة أو خمسة سيوف مستننة ، وعلى الرغم من الاعتذار- فإن انطباع الأعداد الصغيرة ، والحالة السيئة ، والتعهد المستحيل كل هذا يصبح أمرا لا مفر منه . وما يجعل الفرنسيون بشكل ظاهر " واثقون وشهوانيون أكثر من اللازم " والانجليز قلقون وأن كلا الجانبين يعرفان أن الانجليز أقل عددا كثيرا وليسوا على قدر المعركة وفى اليوم التالى عندما يتحدث هنرى عن " نحن قليلون ، قليلون سعداء نحن مجموعة من الاخوة " وتبرز هذه النقطة مرة أخرى عن طريق ما يدعى ضعف المسرح . ومتجمعين لسماع خطبة Crispin اليومية ومازالوا يتطلعون بينما هنرى يتلقى الطلب الأخير للاقتداء ويرفضه فى غضب فإنها النظرة الصغيرة التى تمثل الجيش الانجليزى - ليس تماما أربعة أو خمسة ... سينف ، أو أربعة سيوف ومدافعين " ولكن مازالوا قليلين بالضرورة ، وكل الوجوه المألوفة ، التى شوهدت بطريقة أدبية ليلا ونهارا والهدف يصنعه المجموعة الصغيرة بشكل غير واقعى ، حيث يكون غامضا ، عندما يستحوذ هنرى على نظرة مؤيدة مصممه لتمثيل جيش من بين خمس وستة آلاف ، والنظرة المؤيدة الأخيرة تكمن خلف خشبة المسرح وتعطى مفتاحها من خلال الدقة المألوفة لعبارة هنرى " كل الأشياء جاهزة ، لو كانت عقولنا كذلك " .

ومن الناحية التاريخية ، فإن Aginconrt لم تكن كارثة ، ليس بالرغم من أو بسبب اعتذارات الكورس كان تصويرها المسرحى فاشلا ، والكورس الذى يفتح الفصل الخامس يظهر فخورا بنفسه . فهو مشغول جدا ويطلب من الجمهور أن ينشغلوا

" فى الطرق السريع للأفكار " أيضا . وهم الآن فنانون زملاء تماما ويستطيع أن يطلب نشاطا كبيرا : " والأن نحمل الملك ، نحو كاليبس : تمنحه حقا هناك ... " وهكذا يصلون به إلى الشاطئ ، ويقودونه من خلال بلاك هيث إلى لندن وأخيرا يعودون به إلى فرنسا . وخطط الصيغة الدلالية البسيطة بالصيغة الأمرية يؤكد على العلاقة الجديدة للجمهور والممثلين التى يقيمها وسيطهم الكورس . وفى المقدمات الأولى فإن كلمة " نحن " تشير بوضوح إلى الممثلين وحدهم وتتطلب التعاطف مع مشروعاتهم المتجرى ، ، والأن تستخدم الكلمة للممثلين والجمهور معا ، والتعاون الوظيفي يفترض انجازها . والكورس يشير بأناقة إلى كيفية تخلصه من زيارة هنرى القصيرة للمنزل وأخيرا يطلب من الجمهور أن يعود من أجل المشهد الاخير مع التذكرة القديمة بأن الخيال يمكن أن يتغلب على كل المشاكل المتعلقة بالزمان والمساحة " ثم تحملوا الاختصار وعيونكم تسير للأمام/ بعد التفكير عودوا مرة أخرى إلى فرنسا " والممثل الذى يلقى هذا يقوم الخطاب ، بوصف هذه المسرحية ليس فقط بالتاريخ ولكن بالتراث المكتوب وبالمسرحيات الأخرى ويستمر فى النطق بالاعتبارات عندما تكون مفترضة كما أنه يلمح إلى الفخر فى تحدى الانجاز . ولكن على أية حال ، فإن الكورس يتذكر ، أشياء عظيمة يمكن حشرها فى مساحة صغيرة . وهنرى نفسه عاش " فترة صغيرة " وهنرى الخامس عند شكسبير قد يكون بمساعدة الجمهور ملأ مساحته الصغيرة بنجاح .

ولكن هل هو التقديم المسرحي المكشوف ، كما يدعى ، هل كان يخفى فقط البديل المؤقت والسخرية التى يجب الاعتذار عنها ؟ هل كان التعاون فقط من جانب الجمهور التسامح المتعجرف لهؤلاء الذين يعرفون أكثر ؟ وعندنا الدليل الواضح بأنه أكثر ، وأنه الكورس فعلا يقود الجمهور ليروا ما ليس هناك . وفى ١٩٧٥ أخرجت شركة شكسبير الملكية انتاجا صناعيا بشكل خاص لهنرى الخامس ، حتى مع التواضع الأولية ، فإن الفصل الأول قدم بروفة فى ملابس بروفة . وبعد ذلك يذكر الشخص الذى عمل المقابلة ويذكر ليبيتريوك ، الذى مثل دور ولد المعسكر ، بأن الجمهور يتذكر شخصية " الجسد الملتصق بالدماغ " كصورة قوية بشكل خاص . واجاب يورك " هل هم حقا ؟ هذا طيب جدا لو يفعلونه ، لأنه ليس هناك دماغ ، فنحن لانتستخدم الدم ، والاجابة الخيالية يمكن أن تستمر أكثر وتبقى تفحص أقرب للحقائق الفعلية . وروبرت أورنستين وهو واحد من النقاد الكثيرين الذى يجد ملامح مزعجة كثيرة وظلال فى المسرحية يشير بأنها ليست

على الإطلاق سلسلة من التمثيل الساكن الذى يأخذ شكل الحرب " هؤلاء الذين يفكرون فيها كمرسجة من الأداء الجسماني ، يفعلونه هذا ليس لأن المشاهد تتكون من رحلات ، ولكن لأن الكورس يخلق مثل هذه الصور الكلامية الخالدة عن نشاط وحركة الملحمة - عن الاستعدادات للحرب ، حشد وتحرك السفن والجيش ، عن صوت وجحيم المعركة . وبالرغم من أن الكورس يعتنر مرات عديدة عن محاولات المؤلف الضعيفة ليمثل ميدان Agincourt بـ " أربعة أو خمسة سيوف مسنونة فإن الاعتذار بلا مبرر ومختلس وأن شكسبير لم يحاول فى المسرحية أن يمثل مواجهة بطولية للجيش . الحرب دائما بعيدة عن المسرح إنه على حق فعلا ، ففى هذا الجزء من الحملة الناجحة للمواجهة العسكرية الوحيدة المصورة بالفعل هى المشهد الكوميدي حيث يأسر بيستول الجبان لوفير الاكثر جبنا . ويستنتج أورنستين أن المسرحية هى فى الحقيقة " عمل مكشوف " مقتطعا عن عمد ظاهره الرائع . وقد يكون على حق على الرغم من أن ملاحظة تبرهن أيضا أن هؤلاء الذين يقرؤن المسرحية كتحليل مضاد لأهوال الحرب هم أيضا صور كلامية خالدة ، ربما خاصة تأملات مايكل وليام الليلة السابقة على Agincourt ، مع الوصف المخيف للجثث الممزقة والمعنى المتضمن للأرواح الملعونة ، والتصريح الكلاسيكى " إننى خائف من أن هناك قليلين يموتون ... "

والناقد المعادى وأيضا المصعب قد يقادون إلى استنتاجاته من خلال معالجة الكورس البارة . وربما لأن هذه مسرحية يستجيب موضوعها جيدا للتمثيل المسرحى الواضح ، فهى مسرحية فيها يكون التمثيل فكرة رئيسية . والهدف الكلى من نصائح الكورس العديدة للجمهور أن الحق رعا ولا بد أن يعرف أو يعلم من خلال الصور والمقارنات . ولكن فى نظرية عصر النهضة فإن قوة وأهمية الوجوه النموذجية تتعدى المسرح والفن إلى الحياة نفسها ، وفى هذه المسرحية فإن الاهتمام بالنماذج والصور يتعدى التعليمات الفورية للكورس إلى الجمهور عن " الاهتمام بأشياء حقيقية من خلال ماهية سخرياتهم " والمسرحية مزدحمة فى كل المستويات ، الأدبية والاستعارية ، الجادة والكوميديّة ، باصطلاحات التمثيل ، من أوامر هنرى لـ " قللوا أداء النمر ، لكى " تكونوا نسخة... إلى رجال الدم الكثير / وعلموهم كيف يحاربون " (خطاب يحتوى على ما يرقى رلى مجموعة من التوجيهات التمثيلية عن كيفية تصوير الغضب والعزم) إلى

المقارنة الاضطرابية والممتدة بين هنرى و" الاسكندر الخنزيرى " الملقاة مع التذكرة الرائعة بأن " هناك أشكال فى كل الأشياء " ولكنه المستمع الذى أذنيه قد دربتا على تلاعب الكورس بالألفاظ والذى حتى اثناء الضحك سوف يدرك أن الاسكندر الخنزير كلاهما يكون ولا يكون الاسكندر الأكبر ، خاصة فى لهجة سكان ويلز ، إنه القارىء الذى أصبح معتاد على وزن المائلات والذى سوف يرى توازن آخر غير توازن فلورلين بين قتل كليتاس ورفض فالستاف ، إنه الناقد الذى يتذكر - بينما الكورس لن يدعه ينسى - إنه فقط يسمح لممثل غير مناسب بأن يمثل هنرى الخامس الذى يتعجب ما التسامح المطلوب للسماح لهنرى بأن يمثل هارى لوروى الجتدى الانجليزى ، دك من تصوير كل الملوك المسيحيين . ومع ذلك فليس هدفى هنا أن أربط النقاش حول شهرة أو تضائل بخصوص درع هنرى ، ولكن هدفى هو الآخذ فى الاعتبار طبيعة ودور الكورس. ومهما كان المنطق الذى قرر شكسبير أن يتضمن مثل هذا الشكل ويسميه اهتمام متعمد بالطبيعة الاصطناعية للمسرحية ، وبفعل ذلك صنع هنرى الخامس نموذج ، تقريبا لمدة أربعمائة عام ، والذى شاهده الجمهور يجد فيه ما يوصف وليس ما يمثل على خشبة المسرح . وهذا ليس اعتراف بالصعوبة ، أو حتى صنع فضيلة تتطلبها الضرورة . إنه خلق متعمد للضرورة ، يتطلب تحديدا اعتبار أن يتجاهله ، لكى يصنع فضيلة .

والأمر معذب ولكن تأمل مجرد لرؤية شكسبير عن عمد وهو يتخذ موقفا من التحدى الفنى الأتى من سيدنى . وسوف يكون من المرضى بالرغم من احتمال أنه الجانب الخطأ أن نرى فى شكسبير الرجل الذى فى القرن السادس عشر قد تنبأ فى الحال وفاقته حيلته مدرسة نقد استجابة القارىء معترفا بأهمية رد فعل الجمهور ولكن مبرهنأ أنه فى النهاية كان الأمر تحت سيطرته وليس سيطرتهم . ولكن المسرحية تبرهن بالحجة على الجدل بأن الفضاء المسرحى يمكن علته فقط بشكل شبه طبيعى أو يصبح مثيرا للسخرية . والكورس هو المرتكز المسرحى للمسرحية ، وفى عالم التفسير الأوسع، شكل أكثر نقدا من موقعه الخارجى من أول تلميح . ولو المسرحية فعلا ترجمت مباشرة للأداء الملحمى ، فإنه الكورس ، ومهارته الأمر الذى يجعل هذا الأداء مرثيا . ولكن حتى لو كان شيئا ما أكثر سوادا وأكثر صقلا ، سواء إذا كان مظللا فقط بالأحداث الماضية والأحداث التى تأتى أو المعادية للشخصيات والأفكار الرئيسية التى يبدو

الاشادة بها ، مازال شكلاً رئيسياً . إنه هو الذى يأخذ الكلمة الأخيره ليذكر انهيار مستقبل انجياز هنرى ، وخلال المسرحية بينما تعرض الصورة البطولية ، فلن دائما التذكرة بأنها الصورة ، التى تجعل الجمهور والناقد على السواء يقررون ما اذا كان هنرى الخامس وحملة الفرنسيين تكرر بدقة صورها .

٧- حبة دواء لتنظيف المحاكاة الساخرة :

معالجة مارستون لبيئة بول في مسرحيات انطونيو

الريان ويس

ادوارد بيرس ، سيد المنشدين فى الكورس عند سانت بول ، ووليام ستانلى ، الايرل السادس فى درى ، أنعش منشدى الكورس عند بول كجماعة قميل فى أواخر ١٥٩٩ إلى فترة قصيرة ولكن مؤثرة فى الدراما الإنجليزىة التى بدأت مع جون مارستون كإلهام طبيعى . وليس معروفا اذا كان مارستون مهتما بالاطلاع على بداية المشروع ، ولكن من المؤكد أنه انضم للفرقة مبكرا وزودهم بالنصوص الكتابية لانجاحها. ومهما كانت تأثيراتها على الدراما المعاصرة ، فإن الاستقراء ومسرحيات انطونيو أصبحت هامة بشكل خاص فى الاتجاهات الحديثة فى النقد .

وتقليديا ، فإن هذه المسرحيات ومسرحيات أخرى كتبت للممثلين الفتيان اعتبرت مسرحيات " مباشرة " واتفقت مع نفس طريقة تفسير المسرحيات المكتوبة للفرق البالغة. وبعد ذلك فى أوائل ١٩٦٠ ، فإن انطونى كايوتى ، آر . إيه > فوكس كليهما جادل بأن عدم التوافق الكوميدي للأطفال الذين يؤدون أدوار البالغين كان العامل الرئيسى المؤثر فى معالجة مارستون لمثليه ومادته . وفوكس أقام نقاش بأن مسرحيات انطونيو كتبت كمحركات ساخرة على رؤيته بأن الممثل الفتى " الذى يتبخر فى دور ضاحك يصبح غريبا " وقد قدم مجموعة من الإشارات الذاتية من المسرحيات وإشارات مفترضة إلى المسرحيات الهزلية وأساليب تمثيل البالغين كدليل اثنية مارستون التهكمية . وردا على ذلك ، فإن ريتشارد ليفين جادل بأن فوكس وأتباعه قد فشلوا فى تزويدنا بنهضة واحدة من الدلائل التى تظهر أن الجمهور المعاصر قد شاركهم رؤيتهم عن الممثلين الفتيان فى أدوار البالغين أو أن الإشارات الذاتية كانت دليلا واضحا للسخرية المعتمدة. ومع ذلك فإن ليفين قد ترك السؤال بدون اجابة : ما التأثيرات التى كان يقصدها مارستون بتلك الإشارات الذاتية ، التى ترجع فى الاستقراء ومسرحيات انطونيو ؟ وبالمثل ، فإن النقاد المحدثين قد تحولوا تفسير فوكس عن الإشارات الذاتية المحددة ، ولكن لم يقترح أحدا نظرة بديلة لوظيفتها الكلية فيما يتعلق بالخيال الدرامى للمسرحيات .

وفى اعتقادى أن فحص الاستقراء ومسرحيات انطونيو تزودنا بالدليل على أن مارستون حقا قد استغل تمثليه الفتيان ، ولكن ليس بالطريقة التى ادعاها المهكمون . وأهم العوامل التى نظرها المهكمون هى أن هذه المسرحيات اندمجت مع بيئة بول الكاتدرائية بطريقة فريدة بسبب حقيقة أن الكاتب المسرحى والممثلين ، والجمهور شاركوا فى تطور هذا المسرح الجديد . وقديين ريفرلى جير أن مارستون قد استخدم مسرحيات انطونيو ليقدم جمهوره المختار إلى المكونات المختلفة للمسرح الجديد ، شاملا نفسه ككاتب مسرحى والمواهب الموسيقية لفرقة التمثيل ، والصفات الوظيفية للمسرح ، وتأثيرات خشبة المسرح ، ونوع المادة الدرامية التى تقدم . ومن الواضح من دراسة جير أن مارستون قد انتهك عن عمد الخيال الدرامى للمسرحيات عن طريق حقن هذه الاشارات من العالم الحقيقى إلى المسرح وبيئة بول . وما يهمنى هنا هو مكون واحد على وجه الخصوص من بيئة بول ، بالتحديد الحضور متعدد الأبعاد ووظيفة الممثلين الفتيان ، والطريقة التى بها مارستون عالج هذا الكون فى الاستقراء .

ومن الضروري إدراك أن مسرح بول يختلف عن المسارح الأخرى بطريقة رئيسية زودت مارستون بإمكانية خلق متعدد فى مسرحيات انطونيو . وطبيعيا فإن مساحة المسرح تعتبر " عارية " حتى يحددها التجهيز كمكان محلى محدد مثل Bartholu-mew Fair , watling Street Venice , The Forest of Arden أو هدف ليس محدداً فى قالب بلا أبعاد لعالم سخي . وكتاب المسرحيات فى كل العصور استفادوا من هذه الخاصية الأساسية لمساحة المسرح عن طريق تحديد المحلية بطريقة تثير الارتباطات التى بطريقة ما تشير عالم الوهم المخلوق فى المسرحية . وخشبة المسرح المجددة نسبيا فى عصرى اليزابيث وجاكوب زودت شكسبير ومعاصريه بحرية خاصة فى استخدام الإحساس بالمحلية بهذه الطريقة . على النقيض فإن خشبة مسرح بول لم تكن " عارية " ولكنها أتت مزودة بنظام من الارتباطات بفضل ارتباطاتها الوظيفية والحسية بكاتدرائية سانت بول . وقد كانت جزءا من عالم محتوى فى ذاته : فالمسرح لم يشارك فقط مساحته مع الكاتدرائية ، ولكن مع أشخاص الممثلين أيضا .

وبالإضافة إلى اداء المسرحية فإن الممثلين الفتيان تعلموا " معرفة " الموسيقى من كبير المنشدين الكاتدرائى ، وهذا الفن قدم كإنشاد كاندرائى والذين تلقوا تعليمهم

المسيحي على يد كاهن كاتولائي ، ودرسوا القواعد والبلاغة في مدرسة سانت بول ، وأخيرا عاشوا بداخل فناء الكاتدرائية . وعلاوة على ذلك ، فإن الفتيان من وقت لآخر لعبوا دورا في عريضة Inns of Court . وهكذا فإن الممثلين الفتيان في مسرح سانت بول حملوا إلى خشبة المسرح شخصية محددة مسبقا كانت على وجه الخصوص غنية بارتباطات العالم الحقيقي التي يمكن استغلالها تماما .. والوعي المزدوج ، عند جمهور بول بالممثل باعتباره منفصلا عن الدور كان مختلفا تماما عن ذلك الذي يشهده ممثل جيد التأسيس اصبغت عليه عروضه السابقة شخصية سابقة على المسرحية . ومثل هذا الوعي كان يشمل ، ضمن أشياء أخرى ، إدراك بالبيئة الدرامية المعاصرة لعروض " العلماء " في مدرسة النحو وفي المستويات الجامعية . وبالنظر إلى هذا التشابك المعقد لبيئة العالم الحقيقي مع مساحة خشبة المسرح ، فإن من المدهش أن نجد فوكس ومايكل شابيرو وساخرين آخرين يحصلون " الوعي المزدوج " عند الجمهور فقط في موضوع تفاوت الحجم . و الاشارات الذاتية للممثلين الفتيان كان يمكن حقا حسب كلمات شابيرو " تذكر الجمهور بما يعرفه بالفعل ، ولكن جمهور بول بالتأكيد كان عنده أكثر يذكر به مجرد أحجام الفتيان .

(١١)

دعني وباختصار أراجع تقليد العرض المدرس وملامحه الرئيسية كما تتصل باستخدام مارستون لممثلتيه الفتيان . وكان التقليد يشمل العروض التي يقدمها طلاب مدرسة النحو لغرض ممارسة المعرفة الخطابية والمهارات المتصلة بالإلقاء الشفوي . وفي كتابه اعتذار للممثلين يدافع توماس هيود عن الأداء التمثيلي من جانب الفتيان ضد هجوم أنصار التطهر بالاستشهاد بالموقف التقليدي تجاه أهمية تلك المهارات : وفي كتابه ad Caium Herennium يطالب تولى خمسة أشياء في الخطيب : الاختراع ، التنظيم ، البلاغة ، الذاكرة ، والنطق . ومع ذلك فكل هذا لا يعتبر مكتملا بدون الشيء السادس وهو الأداء . ومن هذه الأشياء الستة كان أداء الطلاب يتعلق أساسا بالذاكرة والنطق ، أو التذكر والسطور ، والأداء ، أو الاشارات الضرورية للإلقاء المؤثر . ويتأتى الاستقراء مباشرة من تقليد العرض المدرسي ويستغل ارتباط العالم الحقيقي للممثلين الفتيان بهذا التقليد . والاستقراء عند مارستون يخلق الوهم بأن

مثليه الصغار كانوا ممثلين شرعيين ليس فقط لأن في استطاعتهم إلقاء السطور ولكن لأن نطقهم وإشارتهم كانا يرتكزان على معرفة صحيحة بنظرية البلاغة . ولو أن الجماهير الأولى في مسرح سانت بول كانت تتكون من الأصدقاء والتابعين من Inns of Court كما يعتقد بوجه عام ، فإن مارستون لم يكن في وسعه اختيار طريقة أفضل لكسب استحسان الجمهور .

وهذا التفاعل للاستقرار وعى الجمهور بتقاليد العرض واستخدام مارستون لمثليه الفتيان يحدد وظيفة الاشارات الذاتية المتعددة داخل المسرحيات ، ولكنه لم يلاحظ . ومن هنا فإن الاستقرار كان بؤرة اهتمام لجدل شديد لأن من الواضح أنه يخدم وظيفة تعديل رؤية الجمهور للوهم الدرامي التالي خاصة فيما يتعلق بالممثلين الفتيان، منذ كايوتي وفوكس ، ظهر اتفاق جماعى بأن الاستقرار يؤكد مكانة وسن الممثلين الفتيان لكى ينقلوا الاهتمام إلى ناحية ما من مساح الكبار . وهكذا فإنه كان ينظر إلي الفتيان كمحركين للسخرية من المسرحيات المهجورة وأداء فرق الكبار ، من أجل السخرية من اساليب أداء الكبار أو التهكم من بساطة أداء الكبار وفعلا فإن الهدف ليس تحويل وعى الجمهور فيما وراء بيثة بول إلى عالم مساح الكبار ، كما توحى بذلك هذه الآراء . ولكن صفات الاستقرار مقصورة على بيثة بول نفسها ، وعندما تظهر مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح " مع أشياء فى أيديهم : عباءات تغطى مظهرهم " فلاهم ولا خشبة المسرح صار لهما شخصية أبعد من تلك التى بالفعل يستحوذون عليها بفضل مكانهم فى بيثة بول . وخشبة المسرح فى الواقع تظل جزء حسى من الغناء الكاتدرائى ويظل الممثلون منشدين عند بول . والوهم المخلوق فى الاستقرار يستغل ارتباطهم بتقاليد عرض مدرسة النحو .

وفى ذلك الوهم فإن هؤلاء المنشدين يتجمعون ليجهزوا واجباتهم التى فى هذه الحالة إعداء الأدوار للعرض المدرسى . ومع ذلك فإن هذه المجموعة من العلماء قد ماطلت بدرجة كبيرة حتى فى سياق النزعة الصبائية فى هذا الاتجاه . ويبدأ جاليتزد مناقشة الاستقرار بإشارة وقتية محذرة فى الاقتراب من الاهتمام الأول فى مثل هذا الواجب :

" تعالوا ياسادة ، تعالوا ! ستعزف الموسيقى للدخول ... هل أنتم مستعدون هل أنتم مكتملون ؟ " وإجابة بيرو تميز مرحلتى " الكمال " الضرورى . ووفقا للذاكرة أو

التذكر ، فليس هناك مشكلة : " الإخلاص ، نستطيع أن نقول أدوارنا " ولكنه ليس عنده أبسط الأفكار عن كيفية الانتقال من التذكر الناجح إلى النطق والإشارة " لكننا جاهلون بأى شكل علينا أن نوزع ممثلينا ونزعة مارسيتون لكى يصدم الجمهور ليست واضحة ولا مؤثرة . ويشكل لا يصدق فإن الفتيان لم يتدربوا بعد ، وعلى خشبة المسرح ينتظرون الموسيقى الافتتاحية ! ومثل هذا الكشف كان كافيا لهز ثقة أى جمهور يحضر ليلة الافتتاح . ولكن هذا التأثير موجه بشكل متعمد لتجهيز الجمهور لوهم الاستقرار ، والذي يبين أن الفتيان يمتلكون عمقا وعرضا فى المعرفة البلاغية التى تضمن عرضا صادقا بالرغم من الماطلة الزائفة .

واستراتيجية مارسيتون أكثر من خلال الإضافات الكلامية فى النص المطبوع للاستقرار ، الذى يحدد أدوار الممثلين بالتناقض مع أسمائهم الحقيقية . وفى العديد من الاستقرات فإن العكس هو الذى يحدث - كما هو الحال مع ويل بلاى ، سينكلر . كانديل وميربيديج فى المقدمة الاستقرائية ، إلى The Malcontent . وفى مثل هذه الحالات يتفق النقاد عامة بأن الهدف من الاستقرار هو تذكير الجمهور بصطناعية عالم المسرحية . وهذا ليس حقيقيا فى هذا الاستقرار . وهنا فإن الشخصية الدرامية تحدد كمجموعة من الأسلوب البلاغى والإشارة للذات تطورا كجزء من مناقشة الاستقرار لأحد الأدوار . وكون أن الإضافات الكلامية فى النص المطبوع ليست زائفة تشير إليها حقيقة أن النص نفسه يذكر عشرة ادوار ، بما فيهم الكلام المباشر إلى الممثلين الثمانية على خشبة المسرح فى المقدمة الاستقرائية . وشكوى مارسيتون فى « خطاب للقارىء » الذى يقدم The Malcontent أن المشاهد المخترعة فقط لينطبق بها يجب أن تنشر لكى تقرأ « له علاقة واضحة . والتأثير السمعى للصور البلاغية والتأثير البصرى للإشارات المصاحبة هى الملامح البارزة التى حاول معالجتها كما يوضح ذلك الاستقرار . بالإضافة لذلك ، فإن التوجيه المسرحى الأولي يبدو وأنه يشير إلى صورة مسرحية حيث ملابس الممثلين تكشف بينما تظهر الأدوار المختلفة فى انماط الإشارة والكلام البلاغى لديهم .

ويقدم جاليتز ، البرتو وفليش تعليقا وتوجيهات فى الاستقرار . ويفعلهم هذا ، " علامات " جاليتزو تشخصه " كمتعلق " بالرغم من أن هذا الاصطلاح لا يلحظه

انطونيو بشكل محدد والذي يخلق حالة مستمرة من القلق خلال الاستقراء بسبب أدواره المزدوجة . وهذه اللمسة الكوميديّة تقوى بشكل مؤثر الوهم الغير مكرر

وأيا ، فإن الصور البلاغية السائدة أوصفات الأسلوب تضاف إلى مطابقات ثابتة لا تتغير . ولغة فورويوسكو الطفيلية تتصف بـ " دغدغة المدح الزائد " أو جعل ثناء جاهزة لأي مناسبة . ولغة الأحقق يسيطر عليها الـ mimesis والتي تتحدد هنا كـ " اعطاء صدى للسخرية " . ويقلد فليش الأسلوب البلاغى لفورويوسكو بشكل مؤثر لدرجة أن الفتى الذى يؤدى دور انطونيو " ينال التكتة " ، يقاطع بالإشارة إلى الشكل الذى يسود هذا الأسلوب : " ما كل هذا الإسهاب ؟

وبالطبع ، فإن هناك الإشارة المقتبسة كثيرا "

" rampum scampnm , mount Tufty Tamber Laine " والتي طبقتها البرتو على ماتزاجينتى . والإشارة ليست تحذيرا للجُمهور ، بأن المسرحية سوف تسخر من النجاح القديم لمسارح الكبار ، ولكنها تعمل داخل بيئة بول كيقية الاشارات. وبالنسبة لألبرتو فهي تتابع فى الحال مع ملاحظة أن أسلوب ماتزاجينتى العالى القديم " طبيعى لدوره . وبالنسبة لتمثيل برجاردوك الحديثة ... " والهدف الذى تضعه الإشارة الكاملة هو أن دور ماتزاجينتى مكرر بشخص خاص ويمكن تحديده جزئيا وفقا للأسلوب البلاغى . وهى تعطى الانطباع بأن جماعة العلماء النحويين هذه قد تعلمت أن تتعرف على الاساليب من خلال ألقابها .

وبالإضافة لذلك ، فإن تحديد الدور عن طريق الأسلوب البلاغى تستكمل بالإشارة إلى الحركة والمليس ومن هنا ، يطلب بيرو أن " يكبر فى تفكيره " بمعنى أن يجعل إلقاء يتطابق مع العواطف والموضوعات القوية التى تعبر عنهم بلاغة أسلوبه العالى الخطأى ويعرف الإيماء أيضا كلغة : ويعتد هذا اصنع اطارا لشكلك الخارجى... ، ويقدم البرتو عينة من الإيماءات التى تتوافق مع " الشكل " المتعرف عليه بسهولة شكل " السلطان المتباه " وهى إشارة تكررت فيما بعد فى استقراء انطونيو . وبعد إنشاد مكونات متصلة للخلفية البلاغية وعرض براءة بلاغية تناقض أحجامهم ومواهبهم المفروض أنها بسيطة . وأثناء الدورة الاستقرائية يتم وصف ثمانى أدوار باستخدام اكنيكات قياسية للصورة البلاغية descriptio personis . وأربعة من

الممثلين يشدون الاهتمام إلى موضوعات الاختراع المستخدمة في الوصف ويختتم فليش « جرعة روح » في دوره بالإشارة إلى أن الوصف مكون من « مساعدين محليين » مشيراً إلى الموضوعات / ملحقات « ويبدأ انطونيو وصفه لدور جالينزو: « إنه يوصف بالعلامات » المناسبة لوصف شخص ساذج أو رجل شديد التألق بلا شخصية . وبالمثل فإن المساعدين المحليين « مكان الميلاد » و « الجنسية » كلها تستخدم في شخصيات بيرد والبرتو في ماتزاجنتى ويوصف البرتو من موضوعات « الثروة » و « العمال » وبالإضافة لذلك ، هناك ثلاثة أدوار تصنف كأشياء مكررة ، بالورد و « كأحمق » ، ماتزاجنتى ، « براجادوك » ، وفورويو سكو « منافق طفيلي » أعطى التوجيهات و يتعجب بيرو في ثقة : " أو هذا كل شيء ، فلا تخاف ، سأضع الأمور في نصابها الصحيح ، ومن المفترض أنه يعرف مافيه الكفاية من عرض جالينزو القصير لخلق دور صادق . وتلاعب بيرو بالألفاظ يكشف التفاعل بين مظهر الممثلين وظهور شخصياتهم في نصابها الصحيح ، يشير إلى إزالة عباءة بيرو للكشف عن ملابس الدوق الداخلية وهي رئيس جزء رئيس من الشكل الذي يعرض بيرو وهو يعلن: " من لا يستطيع أن يفخر ، ير بيده على أن يفخر ، ير بيده على الشعر ويختال ؟ وإشارة نورويديسكو المتضمنة " اننى أنظم خطبى على عادة دورى " وكذلك تبدو لنودى نفس الوظيفة . ومعالجة أكثر تعقيدا للعبادة والملابس تبدو أنها مقصورة في التفاعل بين انطونيو فلوريزل والبرتو . وتحت العباءة القلنسة ، تنكر فلوريزل يغطى ملابس انطونيو الأساسية ولكن يسمح لأنطونيو بأن يشير إلى الجزء المكشوف ("سوف اكبر جاهلا ... كيف ولكن لأحزم بنظولنى ") . وكلمة البرتو " آه ، لاتؤجلها أبدا ، لأن النساء يلبسن صورة بلا بنظولون " تستغل حقيقة أن كلا الملبسين يمكن رؤيتها في الوقت نفسه ، وهما يقدمان صورة بصرية لهذه الحكمة البالية .

وإحدى النواحي الشيقة للوهم المخلوق في الاستقراء هي وعى الممثلين الفتيان بوظيفتهم الواضحة كممثلين يؤدون دور الوهم وإدراكهم بتوقعات الجمهور الانتقادية واستجاباتهم لعرضهم . وبالنسبة للأولى فإن إدراكهم بوظيفتهم التمثيلية تثار من خلال الاستخدام المتكرر للمصطلحات " مسرحية " (سبع مرات) ، أداء ، (ثلاث مرات وأكثر مغزى ، الاستخدام المبكر لكلمة " يتتحل شخصية " مع التمثيل كإشارة محددة للكلمة ، استخدام أسسه بقوة اعتذار هيود . وفيما يختص بالوعى بتوقعات

الجمهور ، فإن انطونيو يعبر عن اهتمامه بخصوص أدواره المزدوجة وبخشى أن " سوف يسخر مني " . وعندما يشك في تناسب دوره كمفلوريزل " اننى صوت لتمثيل سيدة؛ " فإن البرتو يطمئنه : " إن أمازون يجب ان يكون له مثل هذا الصوت ... " وعلى افتراض أن التبادل " مباشر " ، فهو أدبيا يشير إلى أن صوت الولد الذى يؤدى دور انطونيو - فلوريزل قد تعمق وأصبح " مثل الرجل " ، ومن هنا فإن الولد يشك فى أن الجمهور سوف يصدق تقمصه لشخصية الأنثى . والمشكلة الثانية تتضمن البراعة المطلوبة فى تحول أدوار الذكور والاثاث .

ويفسر انطونيو نعم ولكن عندما علمنى الاستعمال الأداء . لأصل إلى النقطة الصحيحة فى دور السيدة ... ساكون جاهلا عندما ينبغى على أن اصبح أميرا شابا مرة أخرى . وهو يستخدم الاصطلاح أداءً بالضبط كما يفعل تعليق هيودو المقتبس فى مرحلة سابقة ، ويأخذ تعليقه بشكل جيد لو أن الإشارة إلى الأنثى فى الإلقاء مختلفة كما يشك . وفى مثال آخر ، يصحح البرتو رؤية فوربوسكو المتضخمة عن قدراته التمثيلية بالإشارة إلى توقعات الجمهور الانتقادية . وعندما الأخير يتفاخر بأن سوف أداعب إحساس *bella graziosa madonna* ... فإن البرتو يقتطع جزءا منه بالرد " لقد وعدت بأكثر مما أمل فى أن يؤمن أى متفرج بالعرض " وتأثير هذا النوع من التفاعل بين الممثلين والجمهور هو إقامة رابطة من الاحترام المتبادل الذى يخالف التنافر الموجود فى معظم الاستقرات المكتوبة للفتيان .

وباختصار ، فإن مارستون يبين أن الممثلين الفتيان يعرفون ماذا يكون التمثيل عن دراستهم للممارسة والنظرية البلاغية فى مدرسة النحو . أو ، من الأصح القول بأن فى الاستقراء ، مارستون يخلق الوهم بأن المنشدين عند سانت بول هم طلاب بلاغة مؤثرين ، قادرين على المشاركة فى مائدة مستديرة من النقد البلاغى ، يحددون الاستعارة عندما يسمعونها ، يكونون وصفا مرقحلا للأشخاص ، يقلدون الأسلوب البلاغى لدور الزميل ويحكمون على رؤية الجمهور . والتأثير التراكمى للاستقراء ليس ، كما يعتقد عامة ، يهدف إلى تعزيز الفكرة الأساسية لعدم التجربة أو التناسب . وعلى العكس تماما ، فإن الممثلين الفتيان ، الذين استبعدهم انطونيو ، يفرزون ثقة بالنفس مؤسسة فى تمكنهم من البلاغة التى تغريهم بأن يتهدوا بعرض بدون بروفة ما عدا مناقشة قصيرة لمبادئ

البلاغة والتي تحدد أدوارهم الشخصية . ومن المدهش أن نتأمل كيف يتفاعل ناظر مدرسة الفتيان مع وهم الاستقراء لو كان يقف في الأضحة والنسبة لجمهور يول ، مع ذلك ، فلا بد أنه كان مشهدا مطمئنا ومبهجا ، وهذه المجموعة من الطلاب من المحتمل أنها بدت مصقولة جدا ، بالمقارنة بمثلى مدرسة النحو العاديين .

(٢)

وعلاوة على ذلك فإن مارستون يد وهم الاستقراء إلى طقس المسرحية . وفي داخل هذه المسرحية ، فإن الحدث المهم في الإشارة إلى التمثيل والنواحي المختلفة للغة يبدو مخصص لتعزيز الوهم بأن الاستقراء يخلق الممثلين الفتيان والمصطلحات البلاغية (على سبيل المثال) (Synecdoche) يمكن ملاحظتها حوالي ١٣ مرة . والشخصيات النمطية أو أنماط اللغة تذكر حوالي ١٢ مرة . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الشخصيات يعلقون على لغتهم أو لغة الآخرين عشرين مرة تقريبا . وعدم مناسبة اللغة للتعبير عن العاطفة السامية تلحظ أربع مرات . وعدد من الشخصيات يكررون الكلمات والعبارات التي استخدموها في أدوارهم الاستقرائية مؤسسة بذلك تذكرة قوية بشخصياتهم الاستقرائية . والمسرحية تحمل بهذه التذكرات الكلامية ، ويطلق مارستون العديد من هذه المشاهد أما مع فليش أو انتقادي شبه استقرائي والذي يعزز التذكرة المقصودة ، ووصف تكتيكات الأشخاص تتضاعف في المسرحية . واهتمام الاستقراء بالإشارة يظهر مرة أخرى : في إحدى النقاط ، تطلب فلاقيا ثلاثة سطور لتكتب قائمة بالهجازات روزالين التمثيلية بينما الأخير يعرض إجادته للإشارات الأنثوية . وبالمثل يمارس بالورد وتصبيرات الوجه في خمسة وعشرين سطرا ، تذكرة لتعليق ممتد في Institutes Inshhntes على الموضوع . وأيضا فإن مارستون قد يكون أضاف تذكرة جديدة عن أدوار العالم الحقيقي للفتيان والتي لم تشاهد من قبل في الاستقراء . والطبيعة الحماسية في خطاب انطونيو الافتتاحي وخطابات أخرى عديدة خلال كلتا المسرحيتين ، مع استخدامهم للجناس الاستهلاكي ، والسجع ، والنحو الملتوى ، قد يكون المقصود فيها إشارة الارتباط مع تقاليد العرض المدرسي حيث " حماقات بالية في العصور القديمة ، كانت حدثا قياسيا .

وبالإضافة ، فإن اهتمام الاستقراء باستجابة الجمهور تمتد إلى المسرحية ، أما المقدمة فهي تعتذر عن أى " مشاهد وقحة " قد ينتج عنها العرض بسبب الماطلة الظاهرة للممثلين والتي تتطلب من " المستمعين المحترمين " أن يستجيبوا فى تساهل مع " ابتسامات لها غمز " أكثر من " حواجب العين الملتوية " .

وأنا اعتقد أن التأثير المرغوب هو الاستحواذ على استحسان الجمهور بالنسبة للممثلين الموهوبين ، يستطيعون ليس فقط أن يخلقوا أدوارهم بدون بروفة ولكن أيضا ينغمسون فى تعليق نقدى معقد عن مادتهم وهم يرونها من وجهة نظر الجمهور . وبالمثل ، فإن خروج البرتو الواضح من وهم المسرحية . " هنا ينتهى دورى فى كوميديا الحب هذه " يثير وهم الاستقراء عند الطلاب بشكل واع وهم يؤدون ادوار درامية تقودها ليس فقط معرفتهم بالبلاغة ولكن بمعرفتهم بالأسلوب الأدبى أيضا . وإشارة انطونيو إلى عالم الوهم داخل المسرحية " ... هنا خشبة مسرح سارة / معظم متفرجى مأساتى المرغوب فيهم ، لها تأثير مشابه .

وهؤلاء ونواحى أخرى من وهم الاستقراء عند الممثلين الفتيان تظهر بتردد مساو فى انتقام انطونيو . وبالرغم من أنه شخصية جديدة لم تظهر فى الاستقراء ، فإن باندالفو يعبر عن نفس الوعى المركب المبتدع من أجل الممثلين الفتيان . وإشاراته إلى البلاغة والتمثيل تظهر فى صراعه مع العواطف الراقية ، لأن دوره يصبح مصبوغا بإدراك علاقة التمثيل بالشعور . والوعى بحركة الجسم أو الأداء على المسرح باعتبارهما مختلفين عن تعبير الذات يضافا إلى الادراك المصقول والمبتدع فى الاستقراء . ومرة أخرى فإنه الممثل الفتى فى الوهم الذى تولد من شخصية مدرسة النحو فى العالم الحقيقى . وبالمثل ، عند باندالفو وهو " يتهيا للعمل فيما بعد " لماذا كل هذا بينما أنا لم أمثل إلا جزءا / مثل فتى يمثل تراجيديا ... ، والاشارة لتحرك بشكل مباشر تراث مدرسة النحو . « ومثل فتى » ليست انعكاس ذاتى على الأقل ، ولكنها تفرق بين هذا الممثل الخاص والطبقة العامة للممثلين . وهنا كما فى أى مكان آخر ، توجه جهود مارتون إلى إظهار أن ممثلى بول الفتيان مصقولون وقادرون على حمل وهم الكبار .

وفى الحقيقة فإن خطاب انطونيو الختامى يركز على الافتراض بأن الجمهور سوف يجد الفتيان ناجحين فى القيام بأدوار الكبار . وبطريقة أخرى ، فإن رغبته فى أن

التأمل " يشغل قلمه فى الكتابة " ، فإن تراجيديا موت ميليدا كان يمكن فقط أنه يذكر الجمهور بأن الفتيان لا يتناسبون مع أدوارهم . ولو أن مسرحيات انطونيو كانت تعنى أو مثلت كمسرحيات ساخرة ، فإن تعليقات انطونيو كانت يمكن أخذها فقط كسخرية ذاتية تتبع ساعتين من الفكاهة الهزلية تتولد من عدم مقدرة الفتيان على أن يتركوا مثل هذا التأثير على الجمهور . وكون أن " التماس " انطونيو " مباشر " والفرض منه إثارة " الدموع " وليس الضحكات ، واضح من نغمة المقطع ، والذي يخف ، بخلاف الحدث العادى عند مارستون . وليس هناك سببا حقيقياً للشك فى جدية الالتماس . وسوف يكون متماشيا مع الحكم الذى نطق به جونسون فى Epitaph on "Saloman Pavey" الشهيرة ، الدليل الدرامى العالى المعاصر لقدرة الفتيان على إشارة ردود الفعل . وفى تصور Epitaph فإن Pavey يأخذ شخصية رجل مسن بشكل مؤثر لدرجة أن الأقدار خدعت فى أخذه مع أنه كان فى الثالثة عشرة من عمره . وليس عجا أن كابوتى ، وفوكس ، وشابرو ، وبقيّة الساخرين صامتون تماما بخصوص ال " Epitaph خاصة حيث إننا قد عرفنا طويلا بأن Pavey كان عضوا فى فرقة بول عندما كانت تعرض مسرحيات انطونيو .

ويمزح مارستون بوجه عام بين خداع الاستقراء وخداع المسرحيات ، حيث يستمر الممثلون الشبان فى أداء أدوار طلاب مدرسة النحر الذين يؤدون المسرحية . وقد اقترحت اليزابيث بيرلينج أن خلق مارستون للوعى البلاغى المعروض فى هذه المسرحيات يهدف إلى صيغ شخصياته بوعى ذاتى عالى وهكذا يميزهم عن شخصيات المسارح العامة . ونستطيع فهم هذا القول جيدا ، طالما تذكرنا أن الوعى البلاغى ينقل إلى المسرحيات كجزء من الشخصية الحادعة المتكررة من أجل الممثلين الفتيان فى الاستقراء .

وأخيرا فإن معالجة مارستون للبيئة الكاندرائية تشمل النواحي الأخرى لشخصيات العالم الحقيقى للفتيان كمنشدين . وقد أفرد جير تفاصيل الاستخدام الواسع للموسيقى فى مسرحيات أنطونيو . ويتلاشى تماما الفرق بين خداع خشبة المسرح وخداع العالم الحقيقى فى هذا السياق . فيكبر صوت كورنتيس على الأقل اثنتى عشرة مرة وبالإضافة إلى الأغاني العديدة بما فيها التسابق الغنائى ، فإن النص يتطلب موسيقى

من كل الآلات الموسيقية التى تشيع البهجة ، وطبقا لتقدير جبر عن حجم الفرقة فإن بعضا من الموسيقى فى المسرحيات كان يفرقها واحد أو أكثر من الممثلين بلباس العرض. وقد غيرت الـ Praeludium التى كانت تسبق العرض وكذلك الألحان الموسيقية و الفضاء خشبة المسرح من خداع عالم المسرحية إلى خزانة العرض من أجل المنشدين الذين يؤدون العرض وهم بلباس التمثيل .

(٣)

وباختصار ، لو حاولنا أن نتعمق فى المسرحيات كأعمال أعدت للمسرح ، كما يقترح فوكس ، فمن المستحيل أن ننسى أنها عروض قدمها فتيان . ويبدو أننا نلح فى السؤال لتنسب أى شئء سوى مغزى ضئيل لتلك الإشارات الذاتية المبعثرة والقليلة التى يمكن أن تزيد من حجم التعاقد ، لو أخذنا فى الاعتبار طبيعة عرض بول ومعالجة مارتسون لجو المسرح . وخشبة المسرح عند بول ، كما نوهت فيما مضى ، ليست عادية والمسرحية التى كتبت للجلوب يمكن أن ينتجها أى جماعة من الممثلين فى أى مكان بدون فقدان الارتباط بالعالم الحقيقى - ومثل تلك المسرحيات ليس لها جذور فى المسارح الأصلية . ولكن يبدو من الواضح أن مسرحيات انطونيو لها مثل هذه الجذور . وخشبة المسرح الوحيدة القادرة على تدعيم الخداع المتعدد لهذه المسرحيات هى خشبة المسرح عند بول ، والتى توجد فى حياة الأديرة ، مع كل الارتباطات التى تفرضها البيئة . ورؤية هذه المسرحيات كمحاولات درامية متعددة الأبعاد تهدف إلى السخرية ، هذه الرؤية تتجاهل ليس فقط ندرة المسارح ولكن أيضا وعى الجمهور . والمخرج المعاصر الذى يحاول أن يخرج الاستقراء بمجموعة من الممثلين البالغين ، يبدو أنه سيكون مضطرا إلى اجتهاد نفسه حتى يجعله متصلا . وقد يكون هذا هو السبب فى حذف الاستقراء عند إعادة مسرحيات بيتر بارنز فى مسرح نوتينجهام فى ١٩٧٩ ، حينما كان المشاهدون متحمسين لإنجاح الإخراج . وعلاوة على ذلك ، فإن معالجة مارتسون لبيئة العالم الحقيقى عند الممثلين الفتيان لا تقلل من جدية المسرحيات ، كما يقال تكرارا . وهى تضيف إلى مصداقية الممثلين الفتيان وتدعو الجمهور أن يشاهد المسرحيات متحررا من أى إحساس بعدم تناسب الممثلين لتأدية أدوار الكبار . وبالتأكيد ، توحى تجربة مارتسون مع التراجيديات الانتقامية بأنه كان يهدف إلى أن تأخذ مسرحيات انطونيو أخذ الجديدة .

ومع ذلك فإن المسرحيات لها جانبها المضيء فى المشاهد المسلية التى يؤدها الممثلون القتيان ويحدد شخصياتهم لبيئته بول وخداع الاستقراء . وفى هذا السياق ، فهى لا تناقض حفلات التسلية فى الحانات ، حيث كانت الطبيعة المعقدة للخداع الدرامى مشابهة تماما . ومع ذلك فقد تزين أمير بيربول وخطب ، واشتق وجوده الدرامى من حانة جرى ، مكاناً حقيقياً بداخله عرض المهرجان . وفوق ذلك ، فإن المكان الحقيقى فى الخداع الدرامى فى (جيتا جرايرون) لعام ١٥٩٤ كان يتضمن شخصيات حقيقية ومواهب للممثلين على هيئة خطب بلاغية مطولة ، قائمة بتمائيل ساخرة لدنيا الأمير ، وطبعا ، فى استيعاب العالم الحقيقى فى مغازلة الجنس الآخر . وكان الجمهور يتكون من أصدقاء الحانات المدربين على تنويع عروض البلاغة والمهرجانات التى كانت مادة للعريضة . وأبعد من ذلك فقد يدفعه الخداع إلى الفضاء المحيط بحانة جرى ، متحوّلا إلى توابيع فى عالم الأمير الخيالى فى أماكن مثل توتنهام ، كلاركين ديل ، بادنيستون ، هولبورق ، ... الخ " وأخيراً فإن الامر يستحق الإشارة بأن هذا التقدم سار خلال فناء كنيسة سانت بول كان مسموه يتسلى فى مدرسة سانت بول مع خطبة ألقاها أحد أساتذة المدرسة . وكانت فى حوالى ٦٠ سطرا ومكتوبة باللاتينية ومزينة بالصور البلاغية ويصاحبها إشارات مناسبة . وبالنسبة لإدماج شخصيته الحقيقية فى الخداع ، كان الأستاذ ينال الشكر الوافر على التسلية التى قدمها . ويمكننا الافتراض بأن عروض انطونيو يحضرها بعض الحاضرين فى حفلات المسرح ١٥٩٤ . ومناقشتى للاستقراء ومسرحيات انطونيو كان من السهل بدأها من هذه النقطة حيث إننا نرى جذور استخدام مارتسون لبيئة بول كعنصر هام فى الخداع المسرحى .

٨- فليب جيمس دولوثريج والمسرح المصور القديم : بعض جوانب السياق الثقافي كريستوفر بوف

عندما رد فيليب دولوثريج بوج على دافيد جاريك بتقديم اقتراحاته بخصوص التغير الإداري والمشهدى فى Drury Lane فى ١٧٧٢ ، فإن المسرح الإنجليزى كان يقوم بحل وسط معقول ورفيع زهاء مائة عام . وكان جوهر هذا الحل الوسط يتعلق بالفضاء النسبى المحدد للجمهور والممثلين والمشهد . وقد كان حلا وسطا يأخذ فى الاعتبار تقاليد الأداء التى أسست جيدا والتى طورها المسرح قبل ١٦٤٢ ، إثارة وتجديد المشهد واحتياجات الجمهور لعلاقة محددة بوضوح مع الأحداث التى شاهدها وتوقعاتهم الاجتماعية عن كيفية سير المسرح .

وأنا أهدف من اقتراحى بأن عروض لوثريج قد أعلنت عن انهيار هذا الحل الوسط وتضمنت إعادة تقييم راديكالى الفضاء المسرحى . وليس فى نيتى أن أحاول أن أطفى على لوثريج حالة من الثورة المسرحية الواعية ، فالمعلومات عن عمله المسرحى متفرقة ولم يترك لنا أى نظريات . وبالإضافة لذلك ، كما أثبت سببيل روزين فيلد ، فإن كل التجديدات المشهدية تقريبا والتى كانت تنتسب أحيانا إلى فترة زمنيه فى المسرح قد ظهرت فى شكل ما على خشبة مسرح لندن قبل وصوله إلى إنجلترا . ويتضاعف المغزى المسرحى للوثريج بوج أولا ، لقد جلب خطابه إلى جاريك وممارسته فى المسرح أثارا وتكتيكات والتى كان لها وجودا عرضيا داخل الممارسة المشهدية . ثانيا ، كونت هذه التكتيكات رؤية جديدة مترابطة للبعد المسرحى ، رؤية كانت تمثل نقطة تحول فى تقاليد العرض وكان لها تأثير كبير على المسرح فى المائة عام التالية . لقد كانت كما أعتقد ، رؤية توقعها وسار فى خط مواز لها التفوق الثقافى خارج العالم الصغير لمسرح القرن الثامن عشر . فقد ظهرت لغة جديدة للمسرح ساد فيها النحو وقواعد اللغة للمسرح حتى انكشف تركيبها اللغوى الخاطىء من خلال هجوم الواقعية الثلاثية الأبعاد ووجه الاضائة الكهربائية أثناء الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر .

وفى طلبه أفكار مشهدية جديدة فى سنوات ١٧٧٠ ، فإن تصرف دافيد جاريك قد يوصف بأنه أما يتفق مع دوره الإدارى كوسيط للتذوق المسرحى وأيضاً مع نموه

الشخصى كرجل زمانه ، أو كاستسلام للضغط من Covent Garden وعرض Valtefau مسرحى عند أول بيان له والذي صيغ بوضوح فى مقدمه التدشينية الشهيرة لجورنسون فى ١٧٤٧ .

وبالطبع فإن المدير ذو الضمير الحى والذي أشار إليه خطابه كذلك ، لم يستطع جاريك تجاهل المنافسة . ومن خلال جون ريتش فإن ، Covent Garden أخذت بعض السنوات قبل أن تعلن أرائها وظلت بانتظام تستورد المواهب المشهدة الأجنبية لكى تقدم مشاهد محددة لهذا المسرح . ولكن بالرغم من أنه لم يكن أبدا منعزلا عن المعركة المسرحية ، فإن جاريك يبدو أنه تحرك نحو علاقة جديدة مع " جمال الصوت " وأبهة العرض تدريجيا وفى وقته المناسب .

وتظهر الرحلة الأولى إلى فرنسا فى ١٧٥١ أنه تأثر بالمؤثرات المشهدة التى رآها ، ولكن يبدو أنه متردد بخصوص تجهيزات خشبة المسرح فى الكوميديا الفرنسية .

واننى افترض بأن شكوك جاريك تشير إلى تركيب الجمهور القائم على أى جانب من خشبة المسرح التى كانت حقا تعيق الخداع المشهدة . ولولا المثل ، فإن تقارب هذا الجمهور سوف يكون جذبا على ثلاثة جوانب . ومهما تكن شكوك جاريك ، فبوجه عام نستنتج أن هذه الرحلة الأولى فيما وراء البحار لم تزد فقط من شقته ولكن أيضا وسعت من تذوقه للمسرح كفن متعدد الوجوه . وربما قد يكون شعر بأنه فى يوم من الأيام سوف يستطيع أن يوفق بين " الحس " و " العرض " .

وقبل سفرياته الأوروبية الممتدة التالية ، أخرج جاريك رائعة (انطونيو وكليوباترا) فى ١٧٥٩ وقبل نهاية نفس العام تحدى ريتش بإعطاء " معنى " للعرض الإيمائى الصامت فى تقديم أول مهرج ناطق فى (غزو المهرج) . وتوضع جولة ١٧٦٣ - ١٧٦٥ جانب آخر فى شخصية جاريك مما يزيد من الاحساس بالشعور بأنه مع Drury Lane كانا " مستعدين " لأفكار لوثر بورج . وتعالىء خطابات جاريك بتقارير عن اهتمامه الشديد بالمناظر الطبيعية والمكان . إننى أبحث عن القديم والنادر من الصباح إلى المساء ، هذا ما أرسل يقوله وهو فى روما . وخلال سفرياته كان يجمع الكتب والمطبوعات وأيضا الأفكار المشهدة العلمية لوضعها موضع التنفيذ فى Drury Lane . وتوقيت هذه الجولة كاف حيث إن Heralumeum (١٧٣٨) و

Pompeii (١٧٤٨) نشر لتوهما فى Leamt ichit a Ercolano
(١٧٥٧) ونشر جون وينكيلمان تاريخ الفن القديم فى ١٧٦٤ . وقد عاد لتوه صديق
جاريك الدائم ، روبرت آوام ، من دراسته للآثارى والتى استغرقت ثلاث سنوات ، عاد
فى ١٧٥٧ وبالطبع فإن Laokaan لليسنج كان على وشك المجىء فى ١٧٦٦ .

وأثناء الفصل الذى تبع عودته فى ١٧٦٥ ، فإن تعديلاته على الممارسة المسرحية
أخذت مغذى أكبر . فقد أفرغ المسرح من الجمهور بحلول فصل ١٧٦٢ - ١٧٦٣ . وقد
أزال الشمعدانات المعلقة كمصدر رئيسى لإضاءة خشبة المسرح وتوازن مع أضواء
مقدمة خشبة المسرح حتى يكون إنزال اللبمات كلها تحت خشبة المسرح لها تأثير على
تعطيم ضوء خشبة المسرح وقد قدم أيضا كمصدر هام للضوء لوح خشبى رأسى من
ماسكات اللبمات التى كانت تعلق خلف الـ Wing Shutter . وبينما كان إزالة
الجمهور من على خشبة المسرح مقياسا للمساعدة على إبقاء المكانة المسرحية للممثلين ،
أخذين فى الاعتبار استجابة جاريك للممارسة فى الكوميديا الفرنسية ، فقد يفسر
الأمر ربا على أنه رغبة فى إزالة عنصر بصرى حتى ولو كان المقصود التضحية بدرجة
من الود مع الجمهور .

وأثناء الفصول المتعاقبة قبل انشغاله بلوتر بورج ، يمكن رؤية جاريك وهو يكرس
نفسه أكثر وأكثر لمثل هذا "الجمال فى الصوت" وأبهة العرض ، وبانتظام فإن زيادة
عدد الراقصين والموسيقين فى الفرقة ، وإتقان أكثر على المشاهد والملابس الجديدة ،
فقد كرس وقتا وجهدا أطول لانتاج "مسلياته" . وفى هذا السياق فإن التسلية تعبير
مطاط مثل الـ "bur letta" ويصفه داركينهولز فيما بعد فى القرن :

"من بين عدد من الفرائب تتعلق بالمسارح الانجليزية قد يؤخذ فى الاعتقاد
المسرحيات القصيرة والتى تسمى تسليات . وهذه فى معظمها تتكون من خليط مبهج
من المعادثة والاغنية والرقص ، والديكور مذهل ... "

والانسحاب من المنافسة المجددة مع Covent Garden على الاخراج المسرحى
لتجريب جورج الثالث فى ١٧٦٠ ، فإن جاريك الآن اقتحم المنافسة بمتابعة (الحدث
الكبير) لـ Stratford Shakes peave Jubilee فى بداية سبتمبر ١٧٦٩ "
بتسليته " المسماة The jubilee مع التقدم المشهدى لشخصيات شكسبير ، وهذه

عرضت تسعون مرة أثناء ١٧٦٩ - ١٧٧٠ . وقد نشر جورج كولمان فى Covent Garden مسرحية رجل وزوجة أو The Skespeave Jubilee . وبالرغم من أنه لازال الحاكم بلا منازع فى مهنة التمثيل ، فإن جاريك بالفعل قدم أقل وأقل ، أقل من عشرين مرة أثناء فصل ١٧٧١ - ١٧٧٢ . وأصبح انشغاله متصلاً أكثر باختراع مادة جديدة لإدارة الفرقة التى زاد عدد أعضائها إلى خمسة وعشرين بحلول عام ١٧٧٠ . والتراث النقدى ، فى هذه النقطة ، عادة ما يشدد على إسترداد جاريك لبعض المواهب المشهدة الحديثة ، مخرجاً " تسليية " شعبية . وبالرغم من أنه كان مساراً للموضه أن يتم إسترداد المواهب ، فليس من المحتمل أن سمعة لوثر بورج الفنية ذاعت فى إنجلترا . وهناك اقتراح بأنه ربما قد تعرف على سير فاندونى وربما يكون قد عمل فى المسرح الفرنسى ولكن ليس هناك أى دليل على اقتراح أنه قابل جاريك بسجل من النجاح المسرحى . وخطاب التقديم والدليل على الرسومات والأسكيتشيوات التى ولابد أن يكون لوثر بورج أحضرها معه و يبدو أنها كافية لتكريس المدير الحريص للراتب الضخم ٣٠٠ جنيهة إسترلينى والذى طلبه لوثر بورج لعمل أول ثلاثة شهور فى نهاية فصل ١٧٧١ - ١٧٧٢ .

وخطاب لوثر بورج إلى جاريك مباشر . والحكم من خلال ملاحظاته الافتتاحية ، فقد كتب حسب طلب جاريك من أجل معلومات أخرى . ومن الواضح من خلال السطور الافتتاحية أن ما يقترح هو منهاج جديد نحو الديكور المشهدى بكل آلاته الضرورية وهذا ليس خطاباً من الرسام يطلب فيه السماح بأن يصمم انتاج منفرد أو مجموعه من المشاهد .

ولقد لوحظ بالفعل أن تفكير جاريك قد يكون دفعه تجاه مثل هذا الموقف قبل تلقيه لخطاب لوثر بورج . ومع ذلك أنتى أعتقد أن هناك عوامل أخرى تعمل كنتائج طبيعية لمساعدتنا فى فهم مدى وتضمنات هذا الخروج عن المألوف . ومن الآن فإنه يمكن رؤية خشبة المسرح كروية بصرية كامله ومتجانسه لعالم لا يشاركه جمهوره الحاضر - " نافذة على العالم " متفرج سلبى أساسا . وهذه هى الذروة الفنية فى الرؤية البصرية للمشاهد الواحد للنهضة الإيطالية ، النتيجة الطبيعية لتقديم انيجو جونز لقوس خشبة المسرح ، ليس فقط كواجهة مبنى ملائمة وخدعة خافية ولكن كتعبير هندسى لمفهوم كامل عن المسرح .

وفى الجزء الأخير من القرن الثامن عشر فلابد من رؤية هذا كخطوة " متجانسة " جدا اتخذها المسرح سواء ظهر لوثر بورج أو لم يظهر . وهكذا فإن الأمر يستحق أن نأخذ فى الاعتبار الأنشطة الثقافية الأخرى فى هذه الفترة . " والتركيب " المرتب للمناظر الطبيعية الانجليزية من خلال يستانين العظماء ، السلطة والتحكم الموحد للذان أعطيا لبراون أو همفري و تتوازى معها مطالب لوثر بورج .

وقد وضع براون بالفعل اساس منزل جاريك فى هابتون فى ١٧٥٤ . وكثير من فيلات الريف فى القرن الثامن عشر كان بها نوافذ مثل أقواس خشبية المسرح التى من خلالها يمكن رؤية الصورة الموحدة لمناظر الريف الطبيعية مع غرائبها المبتكرة . والفصل الثانى ، والمشهد الثانى من مسرحية جاريك وكونانThe Clon destine Marriageتوضح أن السيد ستيرلينج يتأمل " أشياءه المحطمة التى كلفته ١٥٠ استرلينى حتى يعيد اصلاحها " .

وقد تحركت إلى الداخل العملية الموحدة وعندما تركت أسرة جاريك منزلهم فى شارع ساوثامبتون وانتقلوا إلى Adelphi Terrace فى فبراير ١٧٧٢ ، فإن المثل كان عنده داخل المكان كله مصمما ومفروشا تحت اشراف آدام . وكونه مسرورا بتأثير هذا العمل فقد كلف آدام بأن يصمم واجهة مبنى كلاسيكية للفيلا فى هامبتون وذلك بعد سنتين ، وعلى الرغم من أنه أصل كلمة Picturesque متنوع ومعقد ، إلا أن معناها المقبول خلال القرن الثامن عشر يبدو واضحا ، فهى تشير إلى شىء أو وجهة نظر جديدة وتذكرنا بالصورة المرسومة . والحكم على مثل هذه الآراء قام أساسا على تشابه مع رسومات كلود لورين ، نيكولاس بوسين ، ومالفيتزر روزا . والمشاهد البرية فى الجيل لهذا الأخير مع ما تتضمنه من نشاط إنسانى زائد لوحظت كتأثير ممكن فى عمل لوثر بورج . ومع السنوات الأخيرة فى القرن ، ازدهرت السياحة والبحث عن الآثار فى كل أنحاء الجزر البريطانية ، وقد ساعد على هذا بدرجة كبيرة التحسينات التى أدخلت فى شبكة مراكب السفر وأخذت الطرق الرئيسية فى الاعتبار . ويعطينا جيلبيه صورة واضحة فى مقالاته الثلاث (١٧٩٢) .

والاهتمام الرومانسى بالعلاقات بين العاطفة الإنسانية والظواهر الطبيعية ، البحث عن معادلات مكانية ومشهدية للحالات العقلية يبدأ هذا الاهتمام تراث طويل من علم

الارصاد الجوية المسرحى ، حطام السفن والبحار العاصفة ، البراكين والزلازل ، ... وإذا أضفنا هذه الظواهر إلى قائمة جلبية سيكون عندنا كل المفردات تقريبا التى تتعلق بمشاهد الكاتب الميلودرامى . ويمكن التعرف على الزوائد الختمية للصور الجميلة كذلك التى تحدث فى المسرح . ويقهرس وليام بكفورد تقاليد العروض فى كتابه " أضر المشاهد الطبيعية " من كتابه القصة الحديثة أو المتحمس الأتيق عام (١٧٩٦) .

والسائح المتحمس الذى يرتاد District Distnit ويجابال ويلز فى سكوتلندا بحثا عن المناظر الجميلة سوف يحمل بالتأكيد معه إلى هناك عددا من الاختراعات التى يمكن أن تساعد فى صياغة وتأليف وإضاءة العالم الحقيقى . وانا Claude الزجاجى أو المسمى على اسم الرسام يبدو أنه الأكثر شعبية . وقد كان يتكون من مرآة محدبة قليلا ذو لون رمادى خفيف وموضوعة فى حقيبة مطوية . وكان المتفرج يتطلع إلى المشهد وهو واقفا وظهرة إلى العالم الحقيقى ، ولون المرأة الخفيف كان يساعد فى اضاءة المشهد ويضفى جوا من الرومانسية على التلال البعيدة . ولقد ظهرت الكلمات Locahon+ و Locational مرات عديدة ومن الواضح أن الاهتمام والحاجة إلى الإدراك الطبوغرافى كان ظاهرا . وبدأ الرسومات الزيتية تظهر بعناوين مفصلة :

The Llyh-y - Cau, Cader Idris لريتشارد ويلسون عام ١٧٧٤ ، White Hunse , Chelsea لجيرتين عام ١٨٠٠ ، هاتان صورتان تملآن الكثير عن الصفات المكانية والبيئية التى كانت مطلوبة . ولقد زارت اليزابيث فونتاجو حدائق فوكسهول فى يولية ١٧٥٤ حيث كان السيد تيرز محتفظا ببقايا Palmyra مرسومة على شكل مشاهد حتى تخدع العين ، .

ويبدو فقط من الطبيعى أن عمل المسرح عند لوثر بوج يجب أن يتلقى إشارة متواصلة ومهدا للبيئة والإدراك . ويفيد تقرير لمجلة لندن (نوفمبر ١٧٧٤) عن إنتاج The Maid of Oaks كبير جيون بأن : " كانت أكثر المشاهد جذرية بالملاحظة هى تلك التى تتعلق بمنزل أولدزويرث ، والتى كما أخبرنا قد أخذ من منظر لمنزل لورد ستانلى ... " .

وبالنسبة لمعارف جاريك الاجتماعية العديدة فإن هذا لابد وأن يكون قد قدم متعة زائدة حيث إنه فى العشرين من أغسطس فى العام نفسه ، فإن أسرة جاريك استحوذوا

على سمة الـ London Chronicle بتسليية كبيرة فى حدائقهم فى هابتون للاحتفال بعيد زواجهم السنوى الخامس والعشرين . وبعد الحفلة الموسيقية ، تم عرض " معبد شكسبير وأضيئت الحدائق بـ ٦٠٠٠ لمبة ، وظهرت دكان الحداد فى فولكان .. وهذا الأخير كان عملا آخر مما استورده جاريك .

وأمكن تحديد الطبوغرافيا المتعرف عليها والمكان كموضوع ساد المسرح . وفى ١٧٧٨ دفع شريدان مبلغ ٣٥ جنية استرلينى كمصاريف إلى لوثر بورج حتى يقوم برحلات استكشبية إلى كنت وحى درى شايريك للاستعداد لجاذبيات Drury Lane الآتية . وأحدى نتائج هذا البحث الصيغى ربما كان أول محاضرة مصورة عن المسرح وسلف البانوراما والديوراما فى القرن التاسع عشر . ويبدو أن عجائب درى شاير (يناير ١٧٧٩) كانت تحتضن الكثير من السياق الثقافى الذى أثرت إليه . ولو أخذنا فى الاعتبار تلوق جاريك الشخصى ، فإن مسرحه وممارسته والحس عند الجمهور كانوا جميعهم ، بطريقة ما ، يتحركون بالفعل نحو أفكار لوثر بورج ، ما هى المتضمنات وفقا للفضاء المسرحى ؟ والحلول العلمية على الرؤية البصرية المشهدة عند لوثر بورج تقوم على امتداد واستخدام دقة لقوانين الرسم المنظورى وقد فتحت العالم الحقيقى للثلاثة أبعاد إلى سلسلة من المستويات ذات البعدين وإذا وضعنا كل هذا بعناية ، واحد خلف الآخر وزخرفناهم بعناية متساوية حتى يمكن للمستويات الفردية أن تنصهر فى بعضها ، فإن البعد الثلاثى الأصلى يمكن أن يعاد تشكيله داخل عقل المتفرج . ومثل هذه الزخرفة كانت ضرورية وإلا كان الظل الداكن يطفو على مستو ويفصله عن السطح التالى لمؤخرة المسرح . وصورة المشاهد المعاصرة الباقية فى دورت بنتنولم المضاء بشكل زائد توضح بجلاء الأخطار . وبالطبع فإن سطح الأرضية لابد أن يعامل بنفس الطريقة . وعلى الرغم من شيوع استخدام الصفوف الأرضية اثناء السنوات الأولى فى القرن الثامن عشر وحقا قد استخدمت من قبل جونزوب ، فإن أرضية خشبة المسرح فى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كانت مسطحة أساسا ، بلا ملامح وحمايه من الناحية الدرامية . وكما توضح التصميمات الموجودة للأبد وكذلك فإن لوثر بورج قاد أوركسترا سطح الأرضية وعامله معاملة مشهدة بقدر ما عامل الجوانب ، الخلف والاسطح العلوية فى الفضاء على خشبة المسرح . وأصبحت أرضية خشبة

المسرح منطقة يمكن رؤيتها بصريا مثل الأجنحة والملابس والسحب ، . ومنطق مثل هذا الالتزام يحقق أقصى تعبير له من الناحية التركيبية والهندسية فى الجو - وغيرها فى المسرح الآلى فى القرن التاسع عشر .

وهناك مشكلة معمارية ومسرحية وقعت الآن والتي لم يستطع جاريك ولا المصمم أن يقوم بحلها أثناء ممارستهم المسرحية وهذه بالطبع كانت العلاقة الضرورية بين الممثلين على خشبة مسرحهم المحايدة تقليديا والعالم المشهدى الكامل بشكل متزايد . ولقد ظل التوازن قائما من خلال الحل الوسط الرفيع للقضاء المسرحى الثلاثى : مكان للجمهور ، مكان للممثل ومكان للعبارة المشهدة . وكانت العبارة المشهدة مزينة ، ملائمة مكانيا ومن الواضح أن هناك مسرحيات لا تعد سابقة على هذه الفترة التي تتطلب اتصال حقيقى بين الممثل والمشاهد الطبيعية . والأورا أيضا مع اعتمادها التقليدى الكبير على العرض المسرحى كانت تحتاج دائما تفاعل بين الممثل والمكان . ولكن انعدام أبواب خشبة المسرح المحايدة مكانيا كوسائل أساسية للدخول والخروج من خشبة المسرح أبقي على علاقة عادلة بين المشهد والممثل . والأماكن المتكررة لدراما ما قبل الرومانسية المسموح بها لنظام مشهده مختزن ظلت فى مكانها ، عن طريق الممثل وهندسة المسرح . والقطعة المشهورة من حالة المسرح فى أيرلندا تستحق الاقتباس هنا حيث أنها تزودنا بشعور واضح لمكان المشهد الطبيعى قبل عصر لوثر بورج :

" لابد أن نؤث خشبة المسرح بعدد وافر من المشاهد المرسومة بما يكفى لتحقيق هدف كل المسرحيات ، والتي فيها لا يوجد أى تنوع كبير ... الخ ،

والمتضمنات الكاملة لعرض لوثر بورج ، الوحدة ، التحكم ، التجانس المقترح لكل العناصر هي على العكس من هذه الممارسة والحس الذى حركها . ولابد من التأكد بأن النظام المختزن لم يختص فى ليلة ، وأن أوثر بورج وخلفائه المسرحيين كانوا مهتمين أساسا بالتمثيل الصامت ، المسرح الموسيقى والتسليكات ولم يكن حتى نهاية القرن عندما اضطرت الدراما " الشرعية " الى استخدام المشاهد الطبيعية كإحدى سماتها .

والملاحم الأساسية للهندسة المعمارية التي أسسها فى سنوات ١٦٧٠ أحدثت القليل من التغيير . ولكن الآن ، فإن مقدمة خشبة المسرح الممتدة الثابتة أصبحت شيئا من الشذوذ عندما تعد على صورة عالم خلاب يمكن ادراكه . ومقدمة خشبة المسرح المعدة

داخل نفس الحجم المعماري ، وحتى سنوات ١٧٦٠ والمضاعة بنفس الشمعدانات ، كانت تسمح وتتطلب علاقة خاصة جداً بين الممثل والجمهور وعلى سبيل المثال ، فإن هذا كونه واحداً مع الجمهور جعل ممارسة ارتداء الملابس المعاصرة شيء منطقي وصحيح في الحيز المتقاسم . وكانت النواحي المميزة " للفترة " أو الشخصية مقبولة ومسموح بها حيث قد تكون في لعبة في حجرة الرسم . وحققا فإن ملابس التمثيل المدققة تماما لكل الشخصيات كانت ستظهر ايجابيا من خلال التمشي مع الفضاء المسرحي . وأخيرا فإن الممثل كان مضطرا إلى موثمة نفسه وأن يكون موحدا - ربما حتى مسيطرا عليه - كعنصر آخر في العالم المصور المخلوق في المسرح . ومن المهم في اعتقادي ، أنه في مثل هذا الخطاب القصير فإنه ينبغي على لوثر بروج التأكيد على تصميم ملابس التمثيل وتوافقها مع العناصر الأخرى . والتقاليد الدرامية في المسرحية التي كانت واجهة خشبة المسرح تعبيرا عنها لم يقدر لها علاقة مستقبلية مع الرؤية المنضبطة التي بدأت الآن في الظهور في مؤخرة المسرح .

ومهما تكن الأسباب الحقيقية لتقاعد لوثر بروج المبكر من المسرح - وتحركه إلى ما كان يعتبره أشياء عليا ، مشاكل مالية مع شريدان - فإنه من الحق القول بأن المسرح بينما رحب به لما كان يقدمه ، لم يكن مستعدا بعد لقبول النتائج الكاملة لعروضه . وقد قدمت له Bidu Phusikon فرصة ضئيلة ليتابع تكتيكاته . وقد اضطر المسرح الحقيقي إلى انتظار مبانئ المسارح الضخمة في سنوات ١٧٩٠ ، الاهتمامات القديمة بـ Kemble ومصممه ، كابون ، والنتائج الدرامية الكاملة للحسن المصور . رتقى Pizarro شريدان بهذا الحسن والممثل ، غالبا ما يشكو ويقاوم ، يأخذ بعيدا عن مكانه المبارك التقليدي مع الجمهور إلى صندوق الخدع خلف قوس خشبة المسرح .

وعلى الرغم من أنني قد أشرت إلى الجمهور بإعتباره سالب جدا داخل هذه العلاقة المسرحية الجديدة فإن السياحة ، الغضب على رؤية المناظر المشهدة وآدابها تبين بوضوح العلاقة العاطفية بين الجمهور والمشهد . وبينما اقترب السائح السيد اوكنيتون ورفاقه من الشاطئ - الجنوبي لإينسغولين وذلك عن طريق البحر في ١٧٦٠ فإنهم قد : " نقلوا مع مشهد رائع للطبيعة الصافية ... "

ورؤية المشهد البصرى كعامل مساعد للهروب العاطفى يبدو أنه له أساسه القوى فى القرن الثامن عشر . وقد خلقت القوة العاطفية وجاذبية التصوير شكلامسرحيا والذي كان من الممكن أن يصبح فى المائة سنة التالية قويا بما يكفى لخلق مادته الخاصة، وإنتاجه الموحد الخاص كذلك .

إن أسباب الافتقار إلى ما يسمى بالصيغة الأدبية ، داخل مسرح هذه الفترة أكثر عمقا بكثير مما يقترحه رويل ومن الخطأ الواضح اتهام الطبقة العاملة المدنية من الجيل الأول ، بالرغم من أن هذا عامل هام ، اتهامها بهذه المسؤولية الكاملة عن هذا التغير . لقد حاولت الاقتراح بأن البهجة والاهتمام بالمشهد والتصوير لها جذور عميقة عبر الطبقات التى فيها لعب المسرح دوره الكبير . وقد يكون حقيقيا أن القوى التى غذت الخيال البصرى اثناء النصف الأخير من القرن الثامن عشر لم تكن ربما لها تأثير مشابه على الأدب الدرامى .

واستجابة إلى ما يتعلق بالآثار القديمة ، والطبقية ، والمناظر الطبيعية ، والسياحة والمناظر الفاتنة ، وجد المسرح صوتا مختلفا تماما وجديدا . وهذا الصوت عكس فى البداية اهتمامات كل الطبقات . وقد سمحت التغيرات الديموغرافية والاحوال المدنية لهذا الصوت بأن يصبح صوتا للبوريلتاريا ولأول مرة فى فى تاريخ المسرح الانجليزى ، يسيطر على هذا الصوت كنصير . وداخل هذا السياق لرد الفعل الثقافى ، يرى لوثر بورج كحافز رئيسى . واقتراحاته إلى جاريك وعمله المسرحى القصير نظما الممارسة على خشبة المسرح لكى تستجيب أكثر لهذه الحركة ويتضمن عمله التقاليد الخاصة بالعرض والهندسة المعمارية و الفضاء والتى تنهاها المسرح لاحقا .

٩- قضاء الخطاب وخطاب الفضاء في لويس التاسع عند جاك أنسيلوت باربارا كوبر

قد يبدو من النظرة الأولى أن هناك شيئاً ما خاطئاً بخصوص الدراسة التي تقترح فحص استخدام الفضاء في بداية القرن التاسع عشر فيما يتعلق بالتراجيديا النيوكلاسيكية الفرنسية ، حيث إنه في مثل هذه الاعمال قلما يوجد ما هو أكثر من ديكور واحد لا يتغير يتحرك فيه الشخصيات على خشبة المسرح قليلاً . كما لاحظ فيكتور هوجو في مقدمة كرومويل في هذه التراجيديا ، كل الدراما تحدث في الأجنحة . وعلى خشبة المسرح نرى فقط كما لو كانت وصلة العمل ، يداها في مكان آخر ، وبدلاً من المشاهد ، تحليلات روائية ، وبدلاً من الصورة ، لدينا وصف ، وقد كان هوجو بالطبع معارضاً لمفهوم خشبة المسرح كفضاء للخطاب . وقد شعر كتاب آخرون مع ذلك بأن التمثيل المحسوس للفضاء والأداء كان أقل أهمية من استغاثتهم الشعرية في الخطاب وهؤلاء النقاد اعتبروا التراجيديا نوعاً من المثالية واحتفظوا بخطاب الفضاء في تقدير أكبر من تقديمها البصري . ولا يمكن أن ننزل دراسة الفضاء في التراجيديا النيوكلاسيكية إلى درجة فحص الابداء الحقيقي الملموس . ان ابعاد السؤال أكثر تعقيداً مما قد تظهر لأول مرة . إن مسرحية لويس التاسع لجاك أنسيلوت (١٨١٩) والتي كتبت بما يتفق مع قواعد فن التأليف المسرحي النيوكلاسيكي الفرنسي ، تدور حول مبدأ صدق كلمة الفرد وتصور الخوف من الأماكن المغلقة والكسل اللذان أدانتهما هوجو كخصائص للتراجيديا الفرنسية في بداية القرن التاسع عشر . ولابد أنها محرك لتحليل خشبة المسرح كبعد مكاني للمحادثة وللدراما التراجيديا كونها Locus للخطاب الفضاء ، تقع الأحداث في ممفيس (مصر) في قصر السلطان . ويجهز المشهد في جزء من هذا القصر ، وهذه الإخراجات المسرحية تقدم لنا مفاتيح هامة فيما يتعلق باستخدام الفضاء في لويس التاسع . ومن الجملتين اللتين يكونان هذا الوصف عن الديكور ، فإنها فقط الجملة الثانية التي تحمل مغزى لإخراج المسرحية . وهذه الجملة الثانية - " المشهد يجهز في جزء من القصر " هي مع ذلك جديرة بالملاحظة بسبب غموضها . إنها تضع الدرواما في جزء غير محدد من العقد ، ولا تقدم لنا أي

معلومات محددة بخصوص ديكور هذا الفضاء حقا ، إن وصفا مثل هذا سوف يبدو وكأنه يبرر وصف هوجو لديكور التراجيديا النيوكلاسيكية بأنه غير واضح ومازال علينا ألا نقتل من أهمية التقييد الجسمي لمساحة التمثيل (جزء من) ذلك مما تستدعى انتباهنا إليه هذه الجملة . ومن ناحية فإن هذا التحديد بالطبع يلحم للقارىء أو المشاهد لويس التاسع بأن التراجيديا التى على وشك اكتشافها هى دراما منتظمة بمعنى مكتوبة وفقا لمعايير موضوعية عن التأليف النيوكلاسيكى (وحدات الوقت والمكان والأداء الخ) . ومن ناحية أخرى ، إذا اعتبرنا هذا التقييد داخل سياق الوصف الكامل لإعداد المسرح فإن الفرد يستطيع ملاحظة البعد المكاني حيث تكشف الدراما عن الشخصيات و يكون فى نهاية قائمة من الأماكن المنغلقة بشكل متزايد (ممفيس ، مقر السلطان ، جزء من هذا ، القصر) .

وكونه ليس على دراية بتقاليد صناعة المسرح فى المسرح الفرنسى فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، فإن الدارس البسيط لتراجيديا أنسيلوت قد يفترض أن الإشارات إلى ممفيس وقصر السلطان فى أول جملة لإخراج المسرحية تحدد اهتمام الكاتب الدرامى بما يطلق عليه " اللون المحلى " وكما رأينا فإن التضييق المتزايد لمساحة التمثيل يحو الصفات المميزة لمكان وزمان المشهد المسرحى الشرقى الغريب . ولا يرى الذهاب إلى المسرح ممفيس أو التصميم الهندسى الفريد للقصر المصرى ، فقط يرى مساحة داخلية غير محددة التى هى بلا صورة محددة . وما هو أكثر كما نعرف فى المسرح الفرنسى فإن الديكور المعتاد للدراما التراجيديا كان (القصر القياسى) المستخدم فى الأعمال المعدة فى كل الفترات التاريخية أو الأماكن الجغرافية . ويكون استنتاج أن هذا المكان والزمان غير النظور لم يحذف أى هدف ١١٠ من السابق لأنه منسوج فى خيوط محادثة المسرحية حيث يحرك سياق تاريخى اجتماعى الذى يقوم أساسا على المعنى وتطور الدراما .

ولم يقال كل شئ عن البعد المكاني الحقيقى حيث تتكشف تراجيديا أنسيلوت فى جملتى الوصف عن الديكور . ولابد لنا من الأخذ فى الاعتبار أيضا الطريقتين ، التى بها تتحرك شخصيات القصة فى المساحة المحددة فى بداية العمل . وزمان ومكان خشبة المسرح الواحدة فى لويس التاسع توصى بتثبيت محدد ، ثبات يبدو ، كأنه يتفق

مع حاله الشخصيات كمساجين وسجانين . (مهزومين في معركة تؤدي إلى تحرير المعبد في القدس ، فإن الفرنسيين يحتجزون من أجل القدية وذلك على أيدي المسلمين) وكونه مدركاً بأنه سوف يوبخ على هذه الأشياء الغير محتملة ، فإن انسيولت واتباعه كانوا سجناء كلمة الشرف وكفرسان ومسيحيين مخلصين لعهدهم ، فقد أطلق العنان لهم في القصر . وما هو أكثر فإن وصول ورحيل الشخصيات من المشهد كان يعلن عنه في المحادثة بالإشارة إلى صوت اقتراب وقع الخطوات أو أصوات بعيدة عن خشبة المسرح أو بالإشارة إلى تلك الظروف التي تفسر حركاتهم . وفي كل مثال ، فإن تحوال الشخصيات يحركه الحاجة إلى الانغماس في الحديث . وتوضح هذه الملاحظة في لويس التاسع ، أن خشبة المسرح هي فعلاً الفضاء للخطاب وأن كل الأداء المنظور في هذه المسرحية هو كلامي . وبشكل ما ، ومع ذلك ، فإن هذه النتيجة هي أقل أهمية وبالتأكيد أقل دهشة من اكتشافنا لأنماط الحركة والتقييد - حركة في التقييد تظهر باستمرار خلال المسرحية . وسوف نفحص هذا الجانب في الدراما مرة أخرى .

ومناقشتنا حركة الشخصيات على خشبة المسرح وخارجها نقترح أن الأجنحة ، على الرغم من كونها غير منظورة للعين ، ليست فراغاً في داخله يقع عليه الممثلون عندما يغادرون مساحة التمثيل . على العكس ، خيبة أمل المفكرين مثل فيكتور هوجو ، فإن كل الداء الحسي في لويس التاسع يقع في الأزمنة والأماكن التي لا يستطيع المتفرج رؤيتها . وعلى الرغم من ذلك فإن الذهاب للمسرح يزود بمعلومات كافية لمساعدته على تخيل الأماكن التي تمتد أبعد من ذلك وتشمل خشبة المسرح المرئية . وهكذا فإننا نعود إلى الجملة الأولى في إخراج المسرحية والذي أخبرنا بأن الأداء يقع في ممفيس ، في قصر السلطان واللغة المستخدمة في وصف هذه الأماكن هي لغة الشعر لدرجة أنها تخلق صورة في عقل المستمع ، ومثل هذا الخطاب لابد من اعتباره وظيفي من ناحية التأليف المسرحي . ويتم تصوير القصر بالإشارات المتكررة إلى أبوابه وسجونه وجدرائه . وتقع ممفيس خلف القصر ، المدينة التي وصفت بأنها إغريقية وآسيوية ، مصرية وسورية ، مدينة على ضفاف النيل والأردن في الإمبراطورية المسلمة ، ومن الخطأ أن نضحك على مثل هذه الجغرافيا غير الدقيقة حيث إن الهدف منها ليس تحديد موقعاً محدداً ولكن لتحديد سياق وإطار الدراما المؤداة في المساحة . وهكذا فإن

الكلمات " حافة " وشاطئ " وبلاج " التى تتكرر فى كل وصف فى المكان والزمان المحلى والتى قد تجلب إلى العقل صورة من الانفتاح ، بدلا من ذلك تأتى لتشير إلى الحدود والحواجز وسلسلة الأماكن المحددة التى تتحرك نحو الخارج من خشبة المسرح إلى الأفق " تخلق بشكل طبيعى فى قلوب وعقل الأسرى المسيحيين حنين جارف إلى بلادهم . وفى محادثتهم ، فإنهم كانوا يستحضرون فى ذهنهم صورة فرنسا البعيدة أو الغير متصلة بالمساحة القريبة من خشبة المسرح . والكلمتان " بعيدا عن " وبعيدا من " يرتبطان دائما بالحقول والسماء وسكن الأيوين والتى يتذكرها الصليبيون بندم وحنين لا ينقطع . إن متفاهم وانفصالهم عن هذه المساحة من المساندة والحب والراحة يشار إليها مرة أخرى من خلال وصف المكان والزمان حيث يجدون أنفسهم كغرباء وليس من الغريب عندئذ أن هذه الدراما التراجيديا التى تتفتح مع كل الشفقة الموجودة فى السؤال ، داخل جدران ممفيس هل كتب على المسيحيين المستبعدين سوء الحظ الدائم ؟

وهكذا فإن خطاب لويس التاسع يصل إلينا عن طريق الإشارات الكلامية والمعلومات الموجودة فى الإخراج المسرحى . وبالرغم من أن المتفرج عادة يرى فقط أصغر الثلاث حلقات المذكورين فى وصف الديكور ، فإن عقله يعطى الوسيلة ليستحضر ليس فقط تلك الأماكن الملاصقة لخشبة المسرح ولكن أيضا مساحة ثالثة حيث يعزل عنها للأبد الشخصيات السجينة ، ولو حققت المساحة المنظورة للخطاب امتداد أفقى كبير وإحساس بالعمق عن طريق الخطاب الكلى فى المساحة ، فإن هذا التأثير الشعرى لا يقلل من الإحساس بالتقييد والحرية المحدودة للحركة ، والذين يحددون مصير الشخصيات . وعلى العكس وبالرغم من أن لويس وإتباعه يدخلون ويخرجون عن مساحة التمثيل بلا صعوبة واضحة ، فإنهم لا يفقدون أبدا حالهم كأسرى فى النفى . ببساطة إنهم يغامرون فى مكان آخر من سجنهم .

٢ - خطاب القضاء

مامعنى أن نضع أمام الجمهور مجموعة من الشخصيات ينطلق صدى صوتهم من السجن - على الرغم من أن السجن بدون قضبان ؟

هل هذا المكان والزمان ، حتى فى غياب الديكور الحقيقى " مساحة غير محددة " كما يسميها فيكتور هوجو ؟

من الواضح . وكما لاحظت أن فيلد أبرزت في دراستها عن " كلام الرجل في السجن أولا وقبل أى شئء هو إعلان عن السياق اللغوى أنا في السجن " وبالإضافة إلى تحليلنا عن الفضاء للخطاب ، حينئذ ، ينبغي علينا أيضا فحص خطاب الفضاء في لويس التاسع . وكما سنرى بالرغم من أنه قد يكون غير ملموس ، فإن مكان وزمان هذه الدراما أساسا للمشروع التراجيدى عند أنسيلوت .

ولو أن خشبة المسرح لا تظهر نفسها كسجنا إما عن طريق الديكور أو انفصالها المحكم عن كل المساحات المتصلة ، فإن المتفرج حينئذ لابد أن يخبر أنه يشاهد مساحة من التقييد ولهذا فإنه ليس غريبا أن خطاب لويس التاسع مملوء بالإشارات إلى حالة الصليبيين كأسرى وإلى احتجازهم الطويل في قصر السلطان . ومن المحتمل أن يكون من الناحية الاستعارية أكثر من الناحية الواقعية فإن السلاسل التي كان مربوطاً فيها الأسرى كانت تدوى بشكل أكبر في الخطاب عنه على خشبة المسرح ومع ذلك فهي تساهم بشكل كبير في جو الرعب والدمار والذي يعنى إثارة عطف المشاهد على حالة هؤلاء الضحايا . وعلاوة على ذلك ، فإن مصر والقصر دائما ما يوصفون " بالشاطيء المميت " والمكان القاتل ، في عبارات فيها الصفات التقليدية للمقررات الفرنسية النيوكلاسيكية تتقلب على كل وزن تراجيدى ولو أن هذه الملاحظات جلبت إلى العقل اسم ارسطو فإن أول كلام عن ديكور السجن يترجم "لاتى : " اننى الهم الرعب والشفقة ، ولم يكن انسيلوت بالتأكيد هو أول ولا آخر الكتاب الدراميين الذين أدركوا هذه الرسالة واستغلوها .

والرسالة الثانية التي ربما يعلنها الديكور هي : انه مكان تستعيد فيه القوة كل الرجال - ملوكا وعبيدا . ولا يطلق سلطان مصر فقط على نفسه سيد المكان حيث سجن لويس واتباعه ، ولكن أيضا يؤكد تحكمه في مصيرهم . ومن ناحية أخرى فإن المساجين يرون احتجازهم كعبودية ويرون أنفسهم كعبيد لموقف ليس لهم سيطرة عليه . والعلاقة بين السيد والعبد التي يجعلنا النص نقبلها في البداية تكذب في النهاية من خلال تطور الأداء وفى الفصل الأخير من الدراما في انقلاب ساخر للمصائر فإن السلطان الذى كان يتفاخر بسيطرته على المكان يصبح سجيناً في قصره الخاص بينما لويس الذى كان أسيراً عنده يمنح السيطرة على القطر المصرى . والرفض المذهب لهذا

العرض من جانب ملك فرنسا يخفف من تأثير الدرس الذى تبدو المسرحية وكأنها تسوقه . إن القصر هو مكان فيه يصبح كلا من السجن والسجين مسجونان . القوة البشرية خيال ونتيجة الصراعات بين الرجال المحبوسين داخل ميدان طموحاتهم لا تعتمد كثيرا على قوتهم الفردية كما تعتمد على تلك القدرات التى فوق طاقة البشر التى تمس مصيرهم .

وتعبر هذه القوة السوبر عن نفسها فى خطاب القضاء . ولقد رأينا بالفعل كيف أن مجموعة الأماكن المنغلقة المتلامسة (مخفيس ، قصر السلطان ، جزء من القصر) تقف فى اتجاه معاكس تماما من أرض فرنسا البعيدة كما لو أن الديكور يقول " أنا من هنا وليس من هناك " . ومن زاوية أخرى فإن الكلمات الزوجية مثل إفريقييا - آسيا / أوروبا / مصر / فرنسا ، مخفيس / باريس لا تعلن فقط فكرة النفي ولكن تقدم أيضا سياق تاريخى اجتماعى . وهذا ربما يرى بشكل أوضح إذا لاحظنا أن هناك مجموعة أخرى من أدوات الربط الجغرافية الموجودة فى لويس التاسع والتى لم نفهمها بعد . وفى دراما انسيلوت ، فإن مصر تقدم بالتناقض ليس فقط مع فرنسا ولكن أيضا مع بيت المقدس ، ومخفيس و ليس فقط مع باريس ولكن أيضا مع القدس . وهذه الروابط توضح أن الصراع بين لويس التاسع والسلطان هو جزء من معركة أكبر بين المسيحيين وغير المسيحيين ، بين المؤمنين الحقيقيين وغير المخلصين لله . وإذا لم يكن هناك أداء ملموساً على خشبة المسرح ، فإنه بسبب المحركات الحقيقية للتاريخ وليست بسبب الرجال الذين يلعبون دراما الأحداث الفردية ، وإنما هى القوة الغير شخصية والغير منظورة التى تحركهم فى الحياة .

والرسالة الأخيرة لديكور التراجيديا عند انسيلوت قد تترجم هكذا : " أنا فضاء الوهم " والوهم بأن الرجال أحرار فى تأثيرهم على مجرى التاريخ هو كما قد رأينا تنكره الدراما بشكل متضمن . وبالتأكيد فإن الحركة فى السجن تأخذ مغزاها الرمزي الكامل فى هذا السياق . قد يتجول الرجال ، يمثلون ، أو يعتقدون أنهم يملكون القوة ، ولكن لا شيئا من هذا كله يوحى بأى سيطرة فعلية على مجريات حياتهم .

وعلى مستوى آخر ، فإن ديكور المسرحية اللاتمثيلية والمرسوم قد يرمز إلى رفض التدخل السطحي للفضاء فى الحياة الحقيقية مع فضاء الدراما ، قد يرمز إلى التأكيد

على خشبة المسرح التراجيديدى كبعده مكانى للرؤية المثالية . وكما أوضحت دراستنا لـلـويس التاسع ، فإن العرض المسرحى للتراجيديدى لا يتطلب خدمات مصمم الديكور أو من يؤمن بالمذهب الألى حتى يتم فرضها بالقوة ، المشهد يمكن رؤيته بوضوح بعينى أوديباس العمياء .

وفى الاعتراف بخشبة المسرح التراجيديدى كبعده مكانى مثالى ، يجب علينا ألا نغض النظر عن الرؤية الأيدولوجية التى تقلل من التركيب الفنى الذى هو لـلـويس التاسع ولم يكن تذوقاً ألا يهتم بالمحاسن الفنية لتراجيديدى أنسيلوت الذى جعل لـلـويس الثامن عشر يكافئ الكاتب الدرامى على عمله . ولكن من المحتمل أنه . الملك المستعبد والذى يمكن رؤيته فى مسرحية استيلوت ثم نظرة للعالم ولجريات التاريخ التى أكدت على حقه فى أن يحكم . إن قصه الملك المهزوم والمنفى والمنوع من العودة إلى مكانه الحقيقى فى فرنسا تتضمن مقارنات أكثر من اللازم لحياة لـلـويس الثامن عشر حتى يمكن الهروب من الاهتمام الملكى واهتمام الجمهور . ويمكن إذن اعتبار تراجيديدى لـلـويس التاسع كناية عن المصير الملكى . وهذا المصير - كونه يقدم على اتفاق مع الإله يتضمن خروج مؤقت من الرحمة وفترة نفى من الجنة - لـلـفرنسا والتى اتبعها تحرير واستعادة . وإذا نظرنا إلى الأمر فى هذا الضؤ ، فإن عودة لـلـويس الثامن عشر إلى السلطة تصبح طبيعية ، حدثاً حتمياً فى تاريخ فرنسا .

إن السؤال عن الفضاء المسرحى فى لـلـويس التاسع عند آستيلوت هو أكثر تعقيداً من التلوق الأولى للمشكلة . وبالرغم من أنه قد يكون روحى ، فإن مكان وزمان هذه الدراما يصبح هاماً لكل من الأبعاد التراجيديدى للمسرحية والرسالة الأيدولوجية التى تسوقها .

١٠- الفضاء المسرحي في المسرحية التاريخية القرائية

عند بيرون

جون جاتون

لقد أسر المسرح والتاريخ لوردبا بيرون في شبابه وسيطرا عليه خلال حياته . وكونه راعياً مخلصاً للمسرح تقريبا من سن الخامسة ، فقد ادعى أنه لم يستطيع مقاومة الليلة الأولى لأى شىء . ، ولمدة عام ١٨١٥ - ١٨١٦ خدم فى اللجنة الفرعية للإدارة فى المسرح الملكى فى Drury Lane وقد سجل فى كتاباته أنه من اللحظة التى استطاع أن يقرأ فيها " عاطفته الكبيرة كانت التاريخ " وبين إبريل ١٨٢٠ ويولية ١٨٢١ وبينما كان مقيما فى إيطاليا ، أدمج بين هذه الاهتمامات بكتابة ثلاث مسرحيات درامية تاريخية بالشكل النيوكلاسيكى . الأولى هى مارينو فاليريو وتتعلق بدوق فينيسيا الذى شق فى ١٣٥٥ لتأمره مع عامة الشعب المضطهدين للإطاحة بالجمهورية والثانية ساردانا بالوس والتى تروى الساعات الأخيرة للملك آشوريا الأخير نصف التاريخى المسالم الذى يتحاشى الأسر عن طريق رعاياه الشائرين من خلال التضحية بالنفس . والثالثة هى The Two Foscari والتى فيها يجبر الإحساس بالواجب دوق القرن الخامس عشر بأن يحكم على ابنه بالتعذيب والنفى الدائم بسبب جرائمه ضد الدولة .

وفى المقدمات إلى تراجيديا الشعر الحر ، ادعى بايرون أنه قد كتبها ، ليس من أجل خشبة المسرح ، ولكن من أجل الدراسة ، مسرحية مارينو فاليريو هى الوحيدة التى مثلت فى حياته وبعد ذلك وبدون إذن منه " استقبلت ببرود " فى Drury Lane فى ١٨٢١ ، وقد سحب العرض بعد سبع ليالى .

وبوجه عام فإن العلماء قد عملوا على أساس أن بايرون صادق فيما يقول وهم يقرأون التاريخ كمسرحيات قرائية . ولكن حتى الذين اعتذروا عن المحاسن الدرامية للمسرحيات يبدو وكأنهم يقللون من أهمية الدليل الداخلى بأن بايرون صمم هذه المسرحيات من أجل العرض . ونما كان يلاحظ وحدة المكان النيوكلاسيكية ، فإن فصل نصوصه وفقا لتنظيم المسارح الإنجليزية المعاصرة ، وبالتحديد مسارح لندن الكبيرة Drury Lane و Covent Garden .

وبعد إعادة بنائها فى اوائل القرن التاسع عشر بعد الحرائق المدمرة كان لكل من Drury Lane و Covent Garden داخله المتشابه ، وكانت خشبة المسرح القديم تنقسم إلى جزأين : مقدمة خشبة المسرح والتي كان يتم عليها عرض معظم الأداء ، ومكان خلفى أكثر عمقا يحيط به كإطار الفتحة المقوسة ومخصصة أساسا للخلفية المشهدة بالرغم من أن الممثلين الذين كان فى استطاعتهم الدخول والخروج من خلال المشاهد الجانبية ، كانوا يتحركون بحرية زائدة فى هذه المساحة . وقد أمدتنا أبواب خشبة المسرح بطريق مباشر إلى مقدمة خشبة المسرح و Drury Lane الذى أعيد لافتتاحه فى ١٨١٢ كان له مقدمة خشبة مسرح يبلغ عرضها ٧٠ قدم تقريبا عند حافتها الأمامية ويبلغ عمقها ٢٠ قدما ، تسندها فتحة يبلغ عرضها ٢٣ قدما وارتفاعها ٣٠ قدما . والجزء العلوى من خشبة المسرح كان يشكل ٤٨ قدم آخرين حيث أن العمق الكلى لخشبة المسرح ٦٨ قدم ، وقد ادعى وايت أنه باستثناء حالات العرض المسرحى فإن المشهد نادر ما كان يمتد فى العمق أكثر من ٣٠ قدما من الخط الأمامى لخشبة المسرح . وفى محاولة لوضع الممثلين بشكل دائم خلف القوس ، داخل اطار صورة ، فإن وايت قد أزال أبواب خشبة المسرح ، غير أن اعتراضات الممثلين أجبرته على إعادتها . ولقد اختفت فى موسم ١٨٢٢ - ١٨٢٣ اثنا التغيرات الداخلية التى وضع تصميمها Covent Garden لروبرت سميرك ١٨٠٩ ، فإن مقدمة خشبة المسرح ، والتى تبلغ ١٠ أقدام فى العمق ، كان تصل إلى ٤٢ قدم بعرض المقدمة وتضييق إلى ٣٨ قدم و٦ بوصات عند الفتحة . وكان القوس أكثر من ٣٠ قدم فى الارتفاع مع خشبة مسرح خلفية تبلغ ٥٦ قدم فى العمق - وقد احتفظ مسرح Covent Garden بأبواب خشبته المسرحية حتى ١٨١٣ .

وطبقا لكاتب سيرته جون جولد ، فإن بايرون اعترف بأنه كان جاهلا بـ كيفية جعل الناس يظهرون على خشبة المسرح ويغادرونها فى المشاهد ومع ذلك فإن أبواب خشبة المسرح كانت تسمح له بأن يشير إلى الاتجاه فى ساردانا بوليس .

وقد حدث التقاليد المسرحية من الحركة الممتدة فى الفضاء . ولكى يحكى قصصه فإن بايرون قد دافع عن الوحدات النيوكلاسيكية . ويتكثيف الأحداث وإزالة الحبيكات الثانوية حاول بايرون أن يمجّد وحدات الزمان والأداء . وقد عامل وحدات المكان بمرونة

أكبر . وفى مارينو فالبيرو فإن بايرون نقل الأحداث خارج القصر الدوقى فنقل مكانهم وزمانهم التاريخى إلى أماكن أخرى من فينيسيا ، لكى يخرج الدوق فى اجتماع المتأمرين بدلا من وضعه دائما فى محادثه مع نفس الأشخاص . وسار دانابوليس محصورة على حجرة ملكية واحدة بينما The Two Foscari تتكشف فى قاعة زنزانة سجين ، وفى شقة الدوق الخاصة . وفى النص ، فإن الآداء يتحرك بشكل سلس من مكان إلى مكان كما هو الحال فى مارينو فالبيرو . فى نهاية المشهد الأول فى غرفة فى قصر يسرع أحد الموظفين إلى الدوق ومعه رسالة ، والمشهد الثانى يفتتح مع فالبيرو فى مسكنه ، ينتظر بشغف الوثائق ويختتم المشهد الأول من الفصل الثالث بفالبيرو وهو يقتاد من الباب الخارجى إلى اجتماع مع المتأمرين ويظهرون وهم مجتمعين فى منزل فى المشهد التالى . ومثل هذه التنقلات السريعة حثت فارداك على أن يلاحظ بدون إضافة أن مسرحيات بايرون هى مينمائية من حيث التركيب . وفى احلال المشهد على الشاشة فإن الصورة الواحدة تمتزج بالتدرج مع صورة أخرى والآلات التى غيرت وحددت الفضاء المسرحى فى مسرح ريجنسى سمحت لبايرون بأن يحقق تأثير بصري مشابه على خشبة المسرح .

وبشكل متزايد فى أيامه ، كانت الكانافاة المرسومة والمقفوفة على بكرات وكذلك جهاز المسرح الذى كان يرتفع وينخفض من خلال قواطع فى الأرضية ، كل هذا ساعد فى تغيير المكان والزمان . ولكن التغييرات المكانية السريعة التى وضعها بايرون كان يمكن إنجازها بشكل أفضل وذلك من خلال استخدام ما يعرف بـ backshutters والتى يطلق عليها " مشاهد " وهو اختراع معروف منذ عصر النهضة . وجهاز المسرح هذا الموضوع فى داخل إطار يكون خلفية مرسومة .

علاوة على التغييرات المعتادة للمشاهد ، فقد قدم مارينو فالبيرو استخداما جديدا لعنصر الأبواب . من هنا نلاحظ دوى شدة هذه اللحظة عندما رفع الجلاذ سيفه فوق رأس فالبيرو وهو يجثو على ركبتيه عندما علق بيرون الحدث المسرحى . إن تعميم كاملا أثناء العرض يعد شيئا مستبعدا ، حيث إن القاعة يجب أن تحتوى على شئ من الإضاءة أثناء العرض ، تماما مثلما يجب أن تظل الستارة الرئيسية مرفوعة ولا تنزل إلا بنهاية العرض .

بالإضافة إلى أن الممثلين يجب ألا ينزلوا من على خشبة المسرح بشكل واضح . إن حركة الابواب تعطى ثقل مؤثر لأحداث العرض وتمهد الطريق لظهور الحجرات فى المشهد التالى .

إن وضع المحادثة بين اثنين من المتأمرين ووداع البوق لزوجته يشهدان بالفهم الواعى لبايرون فيما يختص بأعمال المسرح الحقيقى . وكل من هذه المشاهد يتبعه مشهد أكثر إتقاناً . ولكى يسمح بترتيب أعداد المسرح بشكل أكبر أثناء العرض الفعلى . فإن الطول المناسب كان يؤدى عادة قبل إغلاق مصاريع الأبواب . وفى هذه الأثناء فإن منطقة خشبة المسرح العلوية المختفية كانت تجهز بمشاهد خلفية أو ستائر وقطع تركيب أكبر حجماً . والمشهد التالى والذى يؤدى على ذلك الجزء من المسرح الواقع أمام الستارة المسدلة يمكن أن يخفى العملية المفككة . ومحادثات المتأمرين من عامة الشعب وفالبيرو ودوجاريسا تزودنا بالمشاهد المختفية والمهمة لكل من مقتضيات الحبكة ومقتضيات مكان وزمان خشبة المسرح .

إن مسرحية سار دانا بوليس تتطلب إعداداً مسرحياً معقداً بشكل كبير - محرقة جنائزية مفروضة . وفى هذه المسرحية فقط لاحظ بايرون وحدة المكان ، قاصراً الأداء على " قاعة فى قصر نينفيلد الملكى " . فى خطاب إلى جون موريس حذر بايرون قائلاً اهتموا بالوحدات - والتى هى هدفى الأساسى فى البحث . ونتيجة لذلك لم يستطع أن يكتب مشهداً واحداً ، يجهز فى مكان مختلف ويؤدى إلى مصاريع أبواب مقدمة خشبة المسرح ، والتى كانت تخفى ترتيب الركّام المعد لإضرام النار (المحرقة) . ولكن هناك تقليد آخر قدم حالاً . ولكى يتم تزيين خشبة المسرح فإن الممثلين غالباً كانوا يدورون على الأثاث أمام الجمهور مثل المنضدة فى فالبيرو والمأدبة فى ساردانا بولس والمكتب والكرسى فى فوسارى . وفى هذه الموضوعة اليدوية أمرنا بايرون بالمحرقة . وطبقاً للتوجيهات المكتوبة وكما يأمر الملك ، الجنود تدخل ... ، وهكذا فإن بايرون قد نقل العمل المسرحى الروتينى إلى تأثير مسرحى حفظ الوحدة المكانية بينما زاد من درجة التوتر وأضاف إلى المشهد من الناحية البصرية .

وللمساعدة فى فهم " بساطة الحبكة " والذى كان هدفاً له فى The Two Fos فإن بايرون استغنى عن التركيبات المعقدة . ومع ذلك ، يتطلب الأداء مشهد

طبيعى لثلاثة أماكن . وكما فى مارينو فاليرو ، فإن الشقق المنزلقة فى خطوط متعرجة كان يمكن أن تخرج مثل هذه التركيبات على خشبة المسرح بالسرعة التى ظهرت بها فى الصفحة . وفى السطر الأخير من الفصل الثانى ، فإن الدوق فوسكارى وفى حديث له مع زوجة ابنه فى إحدى قاعات القصر يصمم على زيارة ابنه السجين ، وفى المشهد التالى فإن الشاب يقدم وهو فى زنزانته . وفى نهاية الفصل الرابع فإن القائد المفوض ينوى زيارة فوسكارى . وتغير فى مصاريع الأبواب ينقل فى الحال الجمهور من القاعة إلى شقة الدوق حيث ينتظر المجموعة .

إن الأبعاد الحقيقية لخشبة المسرح المألوفة عند بايرون سمحت بمشاهد عرض مسرحى ضخم يحضره أعداد كبيرة من الناس وغالبا كان الممثلون يواجهون قاعة استماع دائرية تقريبا بقطر ٧٥ قدم مع جدار خلفى من الصناديق على مسافة ٥٣ وتسعة بوصات من حافة ذلك الجزء الواقع من خشبة المسرح أمام الستارة المسدلة وكان السقف ٤٨ قدم فوق الأرضية . ونعل الفرس فى Covent Garden - بأربع طبقات وشفرة مسرح عالية - كان له قطر يبلغ ٥١ قدم و ٦ بوصات ، نفس بعد قاعة الاستماع عن مقدمة خشبة المسرح الأمامية . وكان كل مسرح يتسع لحوالى ٣٠٠٠ متفرج تقريبا . وكان ما يمكن أن يخترق هذا المكان هو فقط الاعلان الخطابى الذى يصاحبه إشارات ومشاهد مؤثرة ولقد واجه بايرون بنجاح التحديات البصرية والصوتية فى المسرح وذلك بجعل محادثة أبطال روايته تناسب هؤلاء الممثلين الذين كانوا يسيطرون على المكان . وفى مقدمة مارينو فاليرو قال إنه لم يكن باستطاعته رؤية أى شىء أفضل ، كممثلين غير جون كمبل وأدموند كين فى سلوكياتهم المختلفة ؛ ولأن هذه الاعمال التاريخية لم يقصد منها أن تقتل على خشبة المسرح ، فقد صنع الخطب الكلامية التى صهرت العناصر الرئيسية من أساليب الأداء المتناقضة لكتاب التراجيديات المعاصرين الذين كان على دراية جيدة بعملهم . وقد دمج تكتيك كمبل بمثل التعامل مع الوقفات المتكررة ، الذى أدى إلى عرض أقل تلقائية ومدروس بشكل أكثر . وقد شرح والتر سكوت بأن الاتجاه الفنى ، قد أجبر كمبل أن يوفر جهوده ويحتفظ بها لانفجار العواطف التى أعطاها تأثير رفيع . وبينما زرع كمبل دراسة الكلمة والأداء لقيادة خشبة المسرح ، اعتمد كين على إتخاذ وضع خاص وإشارات متقطعة ، وما أطلق عليه كيتس صوت " الاستمتاع غير

الموصوف " . وتزدخر مسرحيات بايرون بفرص التمثيل المسرحى المصمم للأبعد المكاني . وتتضح بشكل كبير فى الحيكات خطب على موضوعات مثل الحرية والثورة والوطنية والموت . ويجب أن يكون هناك أداء فى الموقف الجامد حينما تتخذ الشخصية البيروتية وضعا خاصا لتعلن رأيا أو تستجيب إلى موقف سواء كان هذا طلبا من فاليريو بأن يكون عضوا فى المؤامرة ، خطابه " إلى الزمان والإخاء " والذي يصل ذروته بلعنة فيتنسبا أو تحديه للجلاد و دفاع ساردانا بولس عن معارضة الحرب والعنف ، أو روايته المكتوبة عن الكابوس .

وفى مسرحية التراجيدية الثانية The Two Foscari فإن بايرون مرة أخرى يصيغ خشبة المسرح باللون الأجنبي فى شخصية السيناتور والقصر . وبالرغم من بساطة التصميم إلا أن أبهة عصر النهضة والتي ميزت مارينو فاليريو كانت غائبة .

وفى هذا القرن فإن سكوير بانكروفت وويليام أرتشر من محترفى المسرح أعلنوا أن Sardanapalus كانت مناسبة بشكل أكبر للعرض الجماهيرى من أى من مسرحيات بايرون التراجيدية . وتأتى هذه الملائمة جزئيا من التأثيرات العديدة التى أدخلها بايرون والتي اضافت تنوعا للمكان الداخلى . وقد استطاع المسرح أن يخرج حريقا هائلا مع مشهد وأدوات كيميائية خاصة ولكن بايرون زعم احتقاره للذوق اليومى من أجل Coup de Theatre المسرف وهكذا فقد أنزل الستارة فى اللحظات الأولى للهواوكست والانتاج التالى للدراما فى القرن التاسع عشر كان بوسع من الحريق لكى يعطى معنى أدبيا لرؤية Sardanapanls عن القصر المتوهج وجدرانها الضخمة . وهذه الإضافات تشهد على الامكانيات المسرحية لنص بايرون الأصلي مع اهتمامها بمتطلبات فراغات خشبة المسرح الكبيرة .

ولقد أثر أيضا حجم قاعة الاستماع فى مسرحيات بايرون التاريخية « مسرح درورى لين » Drury Lane واجه الممثلون قاعة استماع دائرية تقريبا بقطر حوالى ٧٥ قدما ويجدار خلفى من الصناديق على مسافة ٥٣ قدم وتسع بوصات من حافة خشبة المسرح . وكان السقف ٤٨ قدما فوق أرضية القاعة وكان المسرح يتسع لحوالى ٣٠٠٠ شخص تقريبا .

نجح بيرون في مواجهة التحديات التي تفرضها متطلبات الصوت والصورة على خشبة المسرح ، وذلك عن طريق ملائمة الحوار الخاص بأبطاله على الممثلين الذين تمكنوا من الفضاء المحيط . وقد صرح في مقدمة مارينو فالiero Marino Faliero بأنه لا يستطيع أن يتصور من هو أفضل من الممثلين جون فيليب كيمبل Kemble وادموند كين Kean ، بأطوارهما المتناقضة . وحيث إن هذه الاعمال التاريخية لم تكن مكتوبة كى تعرض على خشبة المسرح ، فقد استخدم الكلمات التي مثلت عناصر أساسية من أساليب التمثيل المتناقضة للتراجيدين الاساسيين المعاصرين الذين كان على علم بأعمالهم . وقد مزج أسلوب كيمبل بين نبل المظهر ، مع الوقفات المتكررة مما أسفر عن اداء مدرّوس إن كان أقل تلقائية وفي حين أن كيمبل كان حريصاً في كلماته وحركاته حتى يتمكن من خشبة المسرح ، فقد اعتمد كين على وقفات الجروتسك ، والاشارات المتشنجة ، وما أطلق عليه جون كيتس بـ «Gusto» « الحيوية البالغة » يصعب شرحه . وتبرز في الحكايات موضوعات الحرية والثورة والوطنية والموت . ولابد للحدث أن يتوقف عندما تقوم احدى الشخصيات البيرونية بالاعلان عن رأيها ، أو الاستجابة لوضع من الاوضاع ، سواء كان ذلك طلب فالiero الاشتراك في المؤامرة ، أو سعيه أن يظل حازماً ورايب الجأش ، أو خطابه للزمان والخلود الذي وصل إلى ذروة اللعنة عن فينسيا ، أو سرده لكابوس ، أو المسجود المفاجيء لجسد ولده .

وبينما لم يشجع أى انتاج لمارينو فالiero ربط بايرون بين هؤلاء الممثلين ودور العنوان: " ان المسرحية ليست للتمثيل - فى استطاعة كيمبل أو كين قرائتها - لكن أين هما ؟ ، وكان بايرون يأمل أن يكون مدير Drury Lane عنده قبول على انتظار عودة Kean من أمريكا قبل المحاولة - بالرغم من أن المسرحية حينئذ ادعت أنه سيكون ضد المحاولة وبخصوص حياته فى إيطاليا ، لم يكن بايرون قادراً على منع فالiero من الافتتاح فى Drury Lane فى إبريل ١٨٢١ ، مع كوبر الذى أخذ دور الدوق . وقد لاحظت التاييز فى مراجعتها أن الشخصية هى شخصية كين . ولو كان لعبها ، لما كان دوق فينسيا يستقبل بهذا البرود ! لكن قد أعطى الحياة والروح والنشاط لكل مشهد ! ولقد علق بايرون مشيراً إلى توماس ميد وين الذى جعل كيمبل يظهر العمل ، " مصيره كان سيختلف تماماً " . ولم تؤثر أستقالة الممثل منذ ١٨١٧

على رأية . وقد صور بايرون في ساردانا بولس وفرانسيس فوسكارى أبطال الرواية كما شخصهم كين ، وبشكل ملحوظ ، ريتشارد الثانى وريتشارد الثالث . وقد قدم فى ساردانا بولس شيئا من التهكم الذى جعل منه كين علامة بارزة فى تصويره لريتشارد الثالث . وفى ملاحظة معبرة ، وصف بايرون الملك الأشورى بأنه تقريبا شخصية كوميدية ملاحظة تشير إلى أداء كين بقدر ماتشير إلى رؤية بايرون للحاكم . والنتيجة التى لا نعرفها هى أنه بالرغم من بلاغته الدفاعية فإن بايرون خصص محادثته كلية لكى تنطق وتسمع فى مسرح حقيقى .

ورسائل بايرون المعبرة عن المسرحيات الشعرية التاريخية كانت تتطلب أن تتوافق مع المسارح الحقيقية فى ذلك الوقت . وهذه الأعمال ليست شيئا أقل من كونها أبواق دعاية للشوة فى الدراما والسياسة . وكشاهد للمسرح ، ومدير لـ Drury Lane وقارئ للنص ، كان بايرون واعيا بالمسرح الصاخب وقلق عليه وكذلك الأمر مع الميلودراما الهجائية وكتاب تراجيديا الأطفال والحيونات المثلة والتى كانت تسيطر على خشبة المسرح الانجليزى وتقلل من لعانة . وفى الخطاب ، الشعرى ، كتب من أجل افتتاح Drury Lane الجديد فى ١٨١٢ ولكى يتم التقلب على التجاوزات الجارية وبالتالي اصلاح الدراما شكل بايرون مسرحياته التاريخية على تقاليد المسرح النيوكلاسيكى . وقد تبنى شدة الاسلوب بالنسبة للغة ، بساطة الحكبة ، هذا من العرض المسرحى وعندما كان فى الامكان لاحظ الوحدات . وكبطل للحرية ، حزن بايرون لرؤية بلده المحبوبة ايطاليا تن تحت الاحتلال النمساوى واليونان التى ولدت فيه الديمقراطية تضطهر من قبل الاتراك . وفى الدراما التاريخية حشد الايطاليين وكل الشعوب الخاضعة أن تقارص حفظ التراث وأن تتوحد أمام العدو الواحد وأن تتخلص من صلتها بالطاغية . وقد يؤكد لناشره المحرير والمتحفظ جون مورى أنه بالرغم من الظاهر ، فإن ماريثو فاليريو " لم تكن مسرحية سياسية ، ولكن مع صديق دوجلاس كينيرد الأكثر تحورا ، اعترف بايرون بصراحة أن العمل كان مليئا بالتمسك بالنظام الجمهورى ، إن مسرحية ساردانا بولس ومسرحية The Two Foscari يقدمان تفسيراً مشابها .

لقد خصص بايرون بشكل واضح مسرحياته للدعوة للنضال السياسى الدولى من أجل الحرية وكانت اكثر الوسائل فعالية بالنسبة له لنشر افكاره المتضمنة فى هذه

المسرحيات هي العرض حيث كان يمكن رؤية الهدف من حبكة مسرحياته . وقد تأخذ تعليقاته عن محاسنها الدرامية كأمثلة للموقف الدفاعي الذي اعتنق دائما لكي يدرك مقدما النقد المتوقع للعمل الجديد. ومع أنه حتى شجب انتاجها ، لكنه حاول أن يجعل هذه الأعمال جذابة بالنسبة لمديرى المصارح ، والممثلين ، والجمهور ، وهكذا فإن هذه الاعمال بسبب الراديكالية المتضمنة فيها لم تحتوى على أى ابتكارات مسرحية وبدلا من ذلك تعتمد على وسائل مسرحية تقليدية ، واساليب تمثيل جارية ، وتذوق شعبي للمشهد .

ومن خلال تناسب مسرحياته التراجيدية التاريخية مع القدرات والحدود الميكانيكية والبصرية والشفهية للفضاء المسرحي المعاصر كذب بايرون ادعاءه فى مقدمة مارلينو فاليرو بأنه لم يستطع كتابة مسرحية " جديرة بخشبة المسرح " .

١١- خشبة المسرح : الثابتة ، الطافية ، المرنة

ستانلي فينست لودجمان

خشبة المسرح مكان " ضيق " بالضرورة ، علاوة على ذلك فإن حدود ذلك المكان دائماً ما تكون ثابتة أى أن حدود مساحة خشبة المسرح ثابتة . وفكرة المساحة المحدودة التى تستطيع أن تستحوذ على الإهتمام وتثير الإنتباه تعد من أساسيات الخبرة المسرحية ، حيث إنها واحدة من تلك الأشياء التى تميز خشبة المسرح من شاشة السينما ، فشاشة السينما وبلا شك مكان ضيق له مساحة محدودة . وهى أيضاً تركز الإنتباه ولكنها تفعل ذلك مع فارق أساسى بينهما وبين خشبة المسرح : فحدودها متنوعة وتتغير مع حركة الكاميرا . فالدخول إلى أو الخروج من على خشبة المسرح يعنى عبور حاجز بطريقة إرادية . أما الظهور على شاشة السينما أو الإختفاء منها يعتمد بالدرجة الأولى على عدسة الكاميرا ، فعندما يتم تسليطها على الممثل ، يظهر لنا على الشاشة فالتجربة السينمائية تنطوى على فكرة مؤداها أن العالم الخيالى دائماً هناك ينتظر الكاميرا ورغبتها أما التجربة المسرحية فتنتطوى على أن العالم الخيالى دائماً هنا يُغلف خشبة المسرح . إلا أن هذا لا يمنع وجود العالم الخيالى خارج حدود خشبة المسرح ولكنه - أى العالم الخيالى - يعطى قوة وتركيز إلى ما يقدم على خشبة المسرح ، كما أنه يعطى قيمة درامية إلى أى نشاط يتم عمله " بعيداً " عن خشبة المسرح ويظل دائماً " هناك " غير مرئى .

إن خشبة المسرح ليست فقط مكاناً ضيقاً محدوداً ، ولكنها ترمز ضمناً إلى العالم الخارجى ، وإستناداً إلى الإحساس بالبهجة والإحتفال الذى يتمخض عن العمل الإجتماعى للمسرح فلحظة واحدة على خشبة المسرح لا يمكن بأى حال من الأحوال مقارنتها بلحظة مشابهة - من حيث الأهمية - فى حياتنا اليومية . فالسعال على خشبة المسرح شئ أكثر من كونه مجرد سعال ، والعبور يمثل شئ أكثر من كونه مجرد التحرك من هنا إلى هناك ، فخشبة المسرح متوقع لها أن ترمز إلى شئ أكثر منها . فهى وطبقاً للتعريف تمثل العالم الكبير والذى نشغله نحن فى قاعة المسرح .

وهاتان الحقيقتان ، حدود خشبة المسرح والإصرار على أن ترمز خشبة المسرح إلى شئ أكثر منها ، تفرضان تحدياً " كبيراً " على الكاتب المسرحى الذى يواجه بمساحة

محدودة من حيث الزمان والمكان ، وهنا يلزم عليه أن يقدمها ويصورها بعناية فائقة .
حيث أن هذا المكان محدود وسيط وفي نفس الوقت فهو عالم خيالي واسع .

وهذا المقال يستكشف الطرق المتعددة لتقديم خشبة المسرح ، وكما يذكر عنوان المقال فهذا الإمتكشاف يقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة أنواع طبقاً لاستخدامهم الدراماتيكي .
النوع الأول هو " خشبة المسرح الثابتة " والذي يقبل فيه الكاتب المسرحي حدود خشبة المسرح كما هي بالإضافة إلى دمج تلك الحدود داخل النسيج الخيالي للمسرحية ، مثلما كان يحدث في بدايات الواقعية و الدراما الكلاسيكية الجديدة . وتقع أحداث المسرحية في إطار مغلق يظل هكذا طوال المسرحية ، وترمز حدود المسرح في هذا النوع إلى حدود العالم الخيالي كما أنها لا تتغير منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها . وعلى الجانب الآخر نجد الكاتب المسرحي الذي يحاول أن يتشابه ويتفاعل مع حدود خشبة المسرح بقوة حيث يغير العالم الواقعي للمسرحية خارج وداخل المسرح وبذلك فهو يترك حدود خشبة المسرح لترمز إلى حدود العالم كله ، عكس لما قال شكسبير " كل العالم عبارة عن خشبة للمسرح " . وهذا الأسلوب كان موجوداً في الدراما الإليزابيثية والمسرح الملحمي حيث تتغير خشبة المسرح باستمرار ويطلق على هذا النوع " النوع المرن " .
مازال لدينا بديل آخر ألا وهو استخدام خشبة المسرح كأنها تحتوى على مكان عام بداخله العديد من الأماكن وبذلك ينتج نوعاً من الشعور بأن خشبة المسرح كالجزيرة . وهذا ما يعرف " بالخشبة العائمة " .

تلك الأنواع الثلاثة - الثابتة ، المرنة ، العائمة - تساعد على وصف البدائل الأساسية في تعريف وتقديم مساحة خشبة المسرح . والأنواع الثلاثة ليست بالطبع الطرق الوحيدة لعمل ذلك . ومن الطرق الأخرى التي يمكن استخدامها ، أن تعتبر استخدام خشبة المسرح كأداة "تقليدية" أو " رمزية " طبقاً للدرجة الوعى بالعالم الخيالي للمسرحية وخطة تقديمها على خشبة المسرح . ومعنى آخر كلما كانت خشبة المسرح أكثر قرباً من العالم الخيالي كلما كانت المسرحية أكثر " تصويرية " أو "تقليدية" ، وكلما كانت المسرحية ترى خشبة المسرح على أنها مجرد خشبة مسرح كلما كانت المسرحية "رمزية" . وهذا يتطلب بالطبع نوعاً من التسلسل ، حيث يتم فيه الاختيار بين استخدام خشبة المسرح في هذا الاتجاه أو ذلك . وهذا التناقض بين الاتجاهين ما هو إلا

نوع من التمييز بين الوجود المزدوج للدراما على خشبة المسرح وبين العالم الخيالى فى نفس الوقت . وإستناداً إلى ذلك لا يمكن أن يوجد شيئاً " رمزياً " تماماً أو تصويرياً تماماً فالمسرحيات بصفة عامة تتجه إلى هذا الاتجاه أو ذاك .

ومع ذلك فالتناقض بين التصويرية والرمزية يبدو وكأنه غير وثيق الصلة بالأساليب التى تستخدم منها خشبة المسرح . فهذا التمييز كان على درجة من الأهمية فى بدايات الواقعية وبعض الاتجاهات التى قامت كرد فعل لها ، ولكن فى أيامنا هذه لا يوجد من يهتم بمثل هذه القضية . " فالتصويرية " كانت تمثل الواقعية والطبيعية ، أما " الرمزية " فكانت تمثل كل الأشكال التى ظهرت كرد فعل للواقعية . ولقد كان المسرح من خلال تاريخ الدراما كله يميل إلى " الرمزية " حتى أيام هنريك إبسن Henrik Ibsen ولكن الآن وفى الربع الأخير من هذا القرن أصبحت قضية قرب أو بُعد المسرح عن الحقيقة الموضوعية أمراً لا يمثل أية أهمية على الإطلاق .

وبما يُعدّ من القضايا الهامة تلك القضية التى تتعلق بنوع الوعى الذى يمكن تطبيقه على خشبة المسرح ، حيث أن خشبة المسرح لا تتضمن فقط المساحة البعيدة عن أنظار الجمهور ولكنها تتضمن أيضاً تلك المساحة المخصصة للجماهير المشاهدة للعرض وبذلك فهى تمس الشعور الجماعى لهم ، وتأسيساً على ذلك يمكن القول أن بعض استخدامات خشبة المسرح تتميز بأنها واعية ذاتياً ، أما بعضها الآخر فيتميز بأنه وإع فقط . ووجود خشبة المسرح كخشبة مسرح فقط من المفترض أنه يعطى قيمة فنية وجمالية ، ونحن باستمرار نتذكر وجودها ، وخشبة المسرح كخشبة فقط لها أهمية كبيرة بالنسبة للمسرحية ولكن بعض استخداماتها تكون واعية فقط وليست واعية ذاتياً وبناء على ذلك ربما يذكر الفرد الجماهير بوجود خشبة المسرح بينما يتم فى نفس الوقت إبداع الأروام المسرحية . وربما أيضاً يقدم الفرد شكل خشبة المسرح طبقاً للعالم الخيالى الذى يريده ، ولكن ذلك لا ينكر وجود خشبة المسرح بل ربما يصور العالم فى شكل غير واقعى بالمرّة . فمسرحية صمويل بيكيت " نهاية اللعبة " End game

ليست تصويرية ولا هى واقعية إلا أن إستغلال المخرج لخشبة المسرح استخداماً واعياً " وليس استخداماً " واعياً " بذاته . ومسرحية ثورنثون وإبلدر " مدنيتنا Our Town "

(لنأخذ مثلاً مختلفاً وقديماً إلى حد ما) مسرحية واقعية ولكن إستخدام خشبة المسرح فيها يُعدُّ إستخداماً واعياً بذاته .

وتقسيم خشبة المسرح إلى خشبة ثابتة ، ومرنة ، وعائمة ، يأخذ ذلك بعين الاعتبار ومع ذلك فقضية الإستخدام الواعى أو الواعى بالذات لخشبة المسرح ليست هى العامل الوحيد ، وإستخدام ذلك النوع أو هذا من الأنواع الثلاثة يعتمد ليس فقط على النوع ولكنه يعتمد أيضاً على كيفية تجسيد ودمج مفاهيم المسرحية مع ظروف خشبة المسرح إن التمييز بين تلك الأنواع الثلاثة لخشبة المسرح ينحصر فى إتجاه مختلف . فخشبة المسرح الثابتة ربما تستخدم استخداماً واعياً أو واعياً بذاته فنجد على سبيل المثال مسرحية Jason Miller موسم البطولة Championship Season تستخدم خشبة ثابتة ، وواعية ، بينما نجد مسرحية برانديللو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " تستخدم خشبة ثابتة ، وواعية بذاتها . وخشبة المسرح الطافية أيضاً يمكن أن تكون واعية (كما فى حالة The erucible) أو تكون واعية ذاتياً (كما فى « مسرحية » الأم شجاعة " أو " الزبارة " ، وينطبق هذا أيضاً على الخشبة المرنّة فالملك لير تستخدم خشبة المسرح إستخداماً واعياً بينما " امرأة سيتزون الطيبة

"The Good Women of Setzuon" تستخدمها إستخداماً واعياً ذاتياً .

وربما يكون مفهوم الأداء المركز فى مقابل الأداء الشامل من المفاهيم القريبة إلى حد ما من الأنواع الثلاثة التى سبق ذكرها . وهنا أيضاً تبرز أهمية وجود شىء ما يصل بين الإتجاهين . وتتمثل نقطة الخلاف فى الدرجة التى ستقيد بها الأداء الدرامى تجاه اللحظات الحاسمة والعصبية فى المسرحية ، فإذا كان الأداء مركزاً فإن المسرحية ستقدم اللحظات الهامة والأساسية للقضية الدرامية التى يتم تناولها فقط ، وحينئذ ستقدم المسرحية مساحة محدودة جداً . ووحدة الزمان والمكان من الأمور الطبيعية فى مثل ذلك النوع من المسرحيات . فالتراجيديا اليونانية والدراما الكلاسيكية الجديدة وبدايات الواقعية قبل كلها إلى الأداء المركز . ويحولون أيضاً إلى الخشبة الثابتة . أما الإتجاه الشامل فإنه يضع أمام الجماهير كل الأحداث الممكنة بطريقة أو بأخرى حتى وإن كان ذلك خاص بالهيكلة الثانوية للمسرحية . وتعد هذه المسرحيات من النوع الثرى بأحداثه والمتنوع بأدائه حيث أنه ربما تحدث الأحداث التى تحتوى عليه المسرحية فى خلال شهر

وربما سنوات وفى أماكن ومواقع متعددة ومنفصلة . ويتمثل هذا الاتجاه فى الدراما الإليزابيثية ، و الدراما الرومانسية ، والمسرح الملحمى ، وقيل تلك المسرحيات إلى استخدام خشبة المرنّة .

وهذا التناقض بين الأداء الشامل / المركز يؤدى إلى ظهور إختلافات و فروق تقوم على : إما الاقتصاد والتركيز فى فن التأليف المسرحى أو تراؤه وتنوعه ، وهذه الإختلافات فى الواقع جذيرة بالإهتمام . هذا وتوجد مشكلتان فى هذا الاتجاه عندما يتم تطبيقه على خشبة المسرح . المشكلة الأولى هى أنه لا يطبق على خشبة المسرح كمكان حيث تفتقر المساحة المكانية للمسرح والبعد المكاني له إلى المفردات التى تساعد على وصف الأغراض المتعددة التى وضع من أجلها . أما المشكلة الثانية فتكمن فى أنه لا توجد نماذج خالصة سواء للمسرحيات الشاملة أو للمسرحيات المركزة . بمعنى أنه كل المسرحيات تقع فى مكان ما بين الاتجاهين ولكنهم يكونون أقرب إلى هذا الاتجاه أو ذاك . والمسرحيات التى تكون أقرب إلى الأداء المركز دائماً ما تستخدم بعض الأساليب الشاملة حيث أنه من الأهمية أن تتحرر الأحداث التى تقع على خشبة المسرح من قيود الزمان والمكان ، وبالمثل فإن الدراما الشاملة تستلزم بعض التركيز وإلا لأنها سوف تطير منعزلة كالربيع الحر . وبذلك نستطيع أن نقول أنه لا توجد مسرحيات تصويرية تماماً أو رمزية تماماً ولكن من المؤكد أنه يوجد خشبة مسرح ثابتة ومرنة وعائمة . بلا شك فهم موجودون .

وربما يساعدنا النظر فى استخدام خشبة المسرح طبقاً للثلاثة أنواع السابقة على أن نصف بدقة أكثر كيف تستخدم المسرحيات أدااتها . إن الوسائل الكثيرة والمتنوعة التى يستطيع من خلالها الكاتب المسرحى أن يحدد ويميز مساحة خشبة المسرح تستلزم مرونة فى التحليل . وبالمطيع فإن تحديد ثلاثة أنواع نقط لتلك العملية يبدو وكأنه بعيداً تماماً من هذه المرونة . ولكن قبول ثلاثة أنواع أساسية لا يمنع على الإطلاق من التعرف على الطرق المتعددة التى ربما تُستخدم فيها تلك الأنواع . فى الواقع يوجد وسائل لا حصر لها يمكن من خلالها للمسرحية أن تتخذ خشبة مسرح ثابتة . ولكي يختارها كخشبة ثابتة يعنى التعرف على أن الكاتب المسرحى يواجه القضايا الموروثة لذلك النوع من خشبة المسرح . علاوة على ذلك يوجد العديد من الوسائل التى تستخدم منها خشبة

المسرح شخصية مزدوجة أى تستخدم أسلوبى خشبة المسرح الثابتة والعائمة أو خليط بين الثلاثة أنواع وذلك عن طريق جعل مساحة خشبة المسرح تحتوى على الثلاثة أنواع بإعطاء كل مساحة من المسرح نوعاً مختلفاً .

وهذه القراءات الاستعارية تتدخل فى تعرفنا على استخدام إبسن للتقاليد الدرامية الاساسية التى اناقشها . فمثلا الرؤية المنطوقة للشخصية عن الموقع تشكل صورة مركبة عن الفراغ التى لا تنحلل إلى نظرة موحدة مفردة . ويرى جيرد الكنيسة الجليدية كملاذ ، بينما يرها براند كتركيب غير مستقر قد يقع عند أخف صوت . ومع ذلك فهو أيضا يربطها بنوع من الالتزام الأخلاقى المطلق نحو مثالية يرغب فيها باستمرار .

وفى حياة فهو يرفض كل ما يربطه بعلاقة الآخرين . وينكر ابنه برفضه أن يأخذ الطفل المريض إلى جو أكثر دفئا ، ويموت الولد . ويرفض أن يبارك أمه لأنها لم ترد أن تتخلى عن ثروتها . وأخيرا فهو ينكر أنز التى رغبته الجنسية تقدم أكبر الاغراءات .

وهو يستخدم المال المتروك له من أمه لبناء كنيسة فى القرية جديدة . وحتى عندما لا يكفيه هذا الفعل يتراجع إلى الكنيسة الجليدية محاولا أن يقود الفلاحين إلى هذا الملجأ الذى يثمنه بأكثر من الكنيسة الجديدة فى القرية . وهناك يقابل شعب أنز ومرة فى البداية نقول إن الخشبة الثابتة تحول حدود خشبة المسرح إلى حقائق واقعية وأحيانا ما تستمد قيماً درامية من الانعزال الناشئ . حينئذ . وبالطبع فإن طبيعة تلك القيم الدرامية وكيفية إبداعها لا تكون واحدة فى كل المسرحيات بل تختلف من مسرحية إلى أخرى . وتساعد الحدود الطبيعية لخشبة المسرح ليس فقط فى إيضاح العالم المباشر لخيال المسرحية ولكنها أيضاً تتضمن توسيع هذا العالم إلى ما هو فى غير متناول نظرتنا ، عالماً بعيداً . فإذا كنا داخل حجرة فإن ما يوجد فى الحجرة التالية أو فى الخارج أو فى مدينة قريبة ربما يشتمل على أهمية درامية . إذا كنا أمام القصر فى مدينة طيبة ، ماذا يحدث فى كورنث Corinth وماذا يحدث الشئون كاثيرون -Ki thaeron . علاوة على ذلك فإن الطرق المتعددة التى تستخدم من أجل ربط المشاهد بعالم ما يجرى على خشبة المسرح تجعل هناك فارقاً . فحائطاً رابعاً يختلف تماماً عن الأوركسترا الذى يرقص ويغنى فيه الكورس فى المسرح اليونانى . ولاتزال مسرحية

إبسن " بيت الدمية " Adoll's Hose " تستخدم خشبة ثابتة مثلما الحال فى مسرحية سوفوكليس " الملك أوديب " Oedipus Rex .

ولتوضيح ذلك النوع سنقدم ثلاثة نماذج مختلفة لخشبة المسرح الثابتة وهى

١- مسرحية هارولد بنتر " الحجرة " The Room ،

٢- ومسرحية أنثون تشيكوف " عن ضرر التدخين " ،

٣- " On The Harmfulness of Tobacco ،

٣- ومسرحية لويجى بيرانديلو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " ،

أو Sixcharacters in search of an Author

وكل منها يستخدم حدود خشبة المسرح بأسلوب فريد .

وبينما نرى مسرحية " الحجرة " هى أحدث المسرحيات التى ذكرناها إلا أنها أيضاً ربما تكون أكثرهم تقليدية من حيث الأسلوب الذى توضع وتصور فيه مساحة خشبة المسرح . ومع ذلك فالمسرحية تستخدم بعض الأساليب الجديدة والغريبة وتطبقها على هذه الحدود ، مثل هذه الأساليب تتميز بروحها المعيزة النابعة من فم بنتر Pinter ولقد تحدث بنتر بنفسه ذات مرة عن الشعور المضطرب الذى يشعر به الفرد عندما يسير داخل حجرة ويجد نفسه بين أشخاص ينشغلون فى نشاط لا طبيعة له ولا هدف ، ومعظم مسرحيات بنتر تحمل هذا الإحساس ، فالمتفرج نفسه يشعر بذلك الشعور عندما يواجه أى من " حجراته " وبالنسبة للشخصيات فإن ذلك الإحساس مغلوياً إلى حد ما- وخاصة فى مسرحياته الأولى - ذلك لأن الشخصيات داخل الغرفة يشعرون بالراحة والهدوء بدلاً من " التواجد هناك بالخارج " حيث الأنشطة التى لا هدف لها ولا معنى " . وهذه هى الحالة بالضبط فى مسرحية " الحجرة " ومسرحية " الخادم الأخرس " The Dumb Waiter ومسرحية " حفل عيد الميلاد " The Birthday Party

هذا المكان (الغرفة) دافئ ومريح "إنه مريح تماماً" بالنسبة لى" كما تقول روز Rose أما بالخارج إنه " الموت " حيث البرودة والرياح والطرق المغطاة بالجليد . وبعد ذلك يتحرك أحد الأشخاص لأسفل فى الدور الأرضى : إنه شخص زنجى له غرض

بالتأكيد من وجوده فى ذلك المنزل . وبعد ذلك يكتشف أن المكان رطب وأن أى فرد يرفض البقاء فيه ويفضل مكاناً آخر إذا كان ذلك ممكناً ، وهناك العديد من الحجرات ، والشقق . ومع ذلك فإن السيد كيد العجوز نسى العدد الخاص بالحجرات وحتى أنه نسى أيضاً عدد الطوابق التى يحتوى عليها المبنى ، وهو الشخص الذى يجب عليه أن يعلم ذلك . ولقد كان ريلى Riley - الزنجى - يسأل عن روز Rose وأخبر السيد كيد بأن يخبره بمجرد أن يرحل زوجها بيرت Bert . وفى غضون ذلك السيد ساندز Sands وحرمة يتفحصان الغرفة عن طريق التجوال فيها على الرغم من أن المكان لا يمكن أن يترك . أما العالم الخارجى فهو يحمل دائماً معانى التهديد والخوف والقلق . ولذلك يمكن القول إن الحدود الطبيعية لخشبة المسرح لم تصبح فقط الحدود الواقعية للغرفة ولكنها أصبحت أيضاً مصدراً ملموساً لراحة ساكنيها .

أما مسرحية أنتون تشيكوف " عن ضرر التدخين " فهى عن شخصية مرعوبة . وبدلاً من جنون العظمة نجد أن كراهية الذات هى التى تدفع بالمسرحية إلى الأمام . والشخصية الوحيدة فى المسرحية نايوخين Nyukhin لا يستكين فى حجرة بالمقابلة مع العالم الخارجى - مثل مسرحية بنتر - ولكنه واقع فى شراك نفسه ولقد أتى إلى خشبة المسرح ليعطى المحاضرة المرتقبة عن ضرر التدخين ، بل لكى يهرب من نفسه . ووجهه على خشبة المسرح صنع نايوخين من نفسه عرضاً مسرحياً ضخماً . حيث امتدت الحدود الطبيعية لخشبة المسرح لتشمل المسرح كله ومن ضمنه الجماهير . وتتطور المسرحية من خلال المواجهة بين نايوخين وبيننا ، حيث تلعب دوراً فى المسرحية كمشاهدين اجتماعوا ليسمعوا محاضرة نايوخين عن ضرر التدخين . ولذلك فنحن نفترض الهوية المزدوجة للمشاهدين كمشاركين ومستمعين للمحاضرة ويشعر " نايوخين " بالراحة من مجرد وجوده على خشبة المسرح ، حتى إذا كان محطماً نفسياً لأن ذلك يعنى بالنسبة له أنه - على الأقل لفترة من الوقت - بعيداً عن زوجته وعن حياته البائسة التى يعيشها فى ١٣ حارة الكلب لذلك فإن خشبة المسرح تعد بالنسبة له منصة لإلقاء المحاضرات التى يأمل من خلالها أن يستلهم الرفقة والشفقة عند المشاهدين . ولكن المحاضرة التى سيلقيها عن ضرر التدخين لا تحدث أبداً ، وبدلاً من المحاضرة يتم حقناً على التعاطف الشديد مع نايوخين الذى يرسم لنا صورة عن مأساة التى تكمن

فى سيطرة زوجته عليه ، كل ذلك من المفترض أنه سيجعلنا نشعر بعدم الراحة والتوتر ، ولكن البعد الفنى الجمالى والدور الذى نقوم به كمشاهدين وكمشاركين يجعلنا نستمتع بالمشهد بدرجة كبيرة ، وكمستمعين فقط فنحن نرفضه ونرفض الرغبة فى التعاطف معه وذلك بعدم فعل أى شئ . وقد نأى " نايوخين " بنفسه إلى جانب التل وتحت ضوء القمر كرد فعل مباشر لىأسه من اللامبالاة التى أظهرناها ، ولقد أصبح مثل خيال المآتة فى سلام مع نفسه ومع العالم من حوله . وفى قمة التوتر لهذا المشهد الذى يجسد كراهية الذات بكل معانيها ، نرى " نايوخين " وهو يخلع سترته الطويلة بعنف ، تلك السترة التى إرتداها منذ ثلاثة وثلاثين عاماً منذ يوم زفافه وحتى اليوم الذى أرسلته فيه زوجته لإلقاء المحاضرات من أجل خير الآخرين . وقد ألقى السترة على الأرض وقام بالضغط عليها بأرجله ، ولقد قسّم نفسه فعلياً إلى جزئين وذلك من أجل أن يعذب جزءاً الجزء الآخر . وفجأة يدرك أن زوجته تنتظره فى إحدى جوانب المسرح فيسرع فى إرتدائه معطفه مرة أخرى ويتحدث قليلاً عن أخطار التدخين ثم يخرج من المسرح بخنوع عائداً إلى ١٣ حارة الكلب وإلى حياته البائسة مرة أخرى .

والمساحة فى هذه الحالة ثابتة ولكنها تأخذ شكلاً خادعاً . إن خشبة المسرح - والمنصة التى يلقى من عليها نايوخين محاضراته - موجودة أمام قاعة إستماع المشاهدين الذين يستمعون إلى المحاضرة ، وهذان العالمان يكونان المساحة الثابتة بشكلها المزدوج : ممثل / متحدث ، خشبة مسرح / منصة إلقاء ، المشاهدين / . أما العالم الخارجى فهو ينقسم فى اتجاهين تقف الحارة التى يقطن فيها نايوخين فى اتجاه وجانب التل تحت ضوء القمر فى الاتجاه الآخر . وفى النهاية يثمر كل ذلك الكم الهائل من التوتر والقلق عن اللحظة الحاسمة التى يضرب فيها " نايوخين " نفسه بشدة .

أما مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " فإنها أيضاً توسع حدودها على الرغم من أننا نعامل هذه المرة وكأننا غير موجودين . وقد اجتمع الممثلون فى بداية المسرحية ليتدبروا على قشيل مسرحية يائسة لذلك المؤلف المحير الذى يدعى بيراندللو Pirandello وكأننا فى مسرحية رابعة الجوانب فإننا نخلس النظر على التدريب ، وعلى الرغم من أن وجودنا غير معترف به إلا أن الأحداث تتبع وتخرج من المساحة التى تجلس فيها حيث نرى المخرج و المثلة الأولى فى المسرحية وحتى الست

شخصيات يأخذون طريقهم من خلال قاعة المشاهدين فى اللحظات الأولى من المسرحية، وأثناء المسرحية غالباً ما ينزل المخرج إلى قاعة الاستماع ليشاهد " العرض " ، وفى نهاية المسرحية تجرى بنت الزوج وهى تضحك بقوة خلال قاعة الاستماع . وطوال المسرحية نجد الشخصيات مرتبطين ومحدودين بخشبة المسرح ، ويتجلى هذا واضحاً عندما يحاول الابن - الذى لا يريد شيئاً - أن يغادر خشبة المسرح ليجد نفسه واقعاً فى شرك . أما الشخصيات فيمكنهم مغادرة خشبة المسرح فقط من أجل أن يتشاوروا مع المخرج فيما يخصهم من أجزاء يقومون بتمثيلها على المسرح ، حيث يجب أن يمسكوا معاً حتى مجئ تلك اللحظة التى تحرر فيها أحداث المسرحية ثلاثة منهم : يموت الطفلان وتهرب بنت الزوج خارج المسرح بينما يبقى الأب ، والأم ، والابن فى مشهد ساكن وعلى الرغم من هذا التحرر اللحظى فإن جميع الشخصيات لا بد وأن يكرروا المحاولات التى لا تنتهى من أجل إتمام المسرحية ولكن النتيجة واحدة فى جميع الأحوال: إن المسرحية تفشل فى أن تتجسد ، ويعودون فى بحثهم الدائم عن مؤلف . إن المسرح كمساحة ثابتة هو الشرك الذى يقعون فيه .

أما خشبة المسرح المرنة فهى العكس تماماً ، فإذا كانت الخشبة الثابتة تستطيع أن تحافظ على حدودها بلا انتهاك أو تدخل أثناء المسرحية فإن الخشبة المرنة تحطم هذه الحدود عمداً حتى أن زمان ومكان المسرحية يصبحان فى تغير دائم . فنحن الآن هنا ، وبعدها بلحظة هناك وهكذا . إن خشبة المسرح المرنة هى فى الأساس منطقة تمثيل عامة والمبدأ الذى يكمن وراء ذلك هو تعاون المشاهدين فى نسبة المكان الخيالى إلى منطقة التمثيل . وفى روايات العصور الوسطى كان دخول الممثلين من خلال مدخل واحد أو نموذج مسرحى والمضى فى طريقهم نحو منطقة التمثيل يؤدى إلى أن يغيروا المكان الموصوف إلى منطقة التمثيل . أما فى العصر الأليزابيثى فقد كانت القصور نفسها أماكن عامة وذلك عن طريق تزويدها بالعديد من المداخل : الأبواب ، الشبايك ، الشراك ، والفتحات الداخلية وبذلك تعمل كل واحدة منهم على تنبيه المشاهدين بتغيير المكان . فمن الطبيعى أن تناسب الخشبة المرنة للتأليف المسرحى الشامل بينما تناسب الخشبة الثابتة للتأليف المسرحى المركز حيث أوضحنا مفهوم كل منهما فيما سبق .

هذا وعلى الرغم من تدفق الأحداث التى تحيط بالزمان والمكان ، إلا أن خشبة المسرح لا تزال تحمل الإحساس بالتقيد والتحديد . وربما يمكن لخشبة المسرح أن

تتسع وتمتد لتشمل قاعة مجلس الشيوخ وبعدها بلحظات غرفة النوم و ... هكنا ، ولكنها تظل مكاناً محدوداً داخل حدود معينة . فالأماكن التي يدخل منها ويخرج الممثلون لها قدر من الأهمية حيث أنها تتضمن دائماً وجود عالماً خارجياً . " الجلبية التي بالخارج دائماً ما لها تأثير ، وأحياناً فإن الأرض البعيدة لها قوة وتأثير ، كما فعلت الترويج مع بلدة هاملت " الذغارك " ، وكما فعلت إنجلترا مع بلدة ساكيبث " إسكتلندا " وكما فعلت فينسيا مع بلدة عطيل . ولك أن تفترض أن الكورس يقولون في مستهل مسرحية هنري الرابع " أنه داخل هذه المنطقة الجافة توجد مملكتين جبارتين " إنجلترا وفرنسا . وتصبح المشاهد الفردية تُقرب بدرجة أفضل وأكثر .

وبينما كان المسرح في العصر الإليزابيثي يقدم مثلاً وصورة لاستخدام خشبة المرنه إلا أنه ليس الشكل الوحيد لها . لأنه مع التقدم التي تشهده التكنولوجيا المسرحية في الوقت الحالي بالإضافة إلى تأثير السينما ، نستطيع أن نرى العديد والعديد من المسرحيات التي تستخدم خشبة المسرح المرنه . علارة على ذلك هناك العديد من المسرحيات التي كانت لا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح في العصر الروماني قدمت أخيراً على خشبة المسرح المرنه مثل مسرحية أمير هامبورج " The Prince of Hombwry أو " بيرجنت " Peer Gynt وقد قام بيرتهولد بريخت الذي يعتبر نفسه المبدع والمؤسس لفن الكتابة المسرحية الجديدة منذ عهد أرسطو وذلك بإعادة اكتشافه لخشبة المسرح المرنه ، وجعلها جزءاً لا يتجزأ من مفهوم المسرح الملحمي .

وينشأ الجمال الناتج عن إستخدام خشبة المسرح المرنه من التلاعب بخيالنا . فخشبة المسرح والممثلين وأدوات التمثيل وكل ماله علاقة بالمسرح لا ينكر وجوده بل أن كل ذلك - في وقت واحد - يستحضر في خيالنا عالماً آخر مختلف بينما نحن نشاهد العرض المسرحي . وهناك ثلاثة أمثلة مُعيرة هنا وهي

١- مسرحية بريخت " دائرة الطباشير القوقازية "

أو Caucasian Chalk Circle

٢- ومسرحية داريو فو Dario Fo إيزابيلا " ثلاث سفن وراوى الحكايات الطويلة أو Isabella, Three Ships and a teller of tall tales .

٣- بالإضافة إلى إنتاج المسرح القومى البريطانى وهو مسرحية " مسرحية الآلام "

The Passion play من أخراج بيل برايدن Bill Bryden.

وفى المسرحية الأولى تمر السنون وتتحرك خشبة المسرح أينما تذهب جروشيا -Gru-sha حتى تنته إلى أزدق Azdak الذى تتبعه حتى تقابل جروشيا مرة أخرى . وهناك العديد من المنصات على خشبة المسرح ربما تكون جبلاً أو أكوأخاً للفلاحين أو جوانب لهوة سحيقة وتشير هذه الهوة إلى المنظر الذى تجد فيه جروشيا نفسها محاصرة ، وهى فى الواقع ليست فى أى خطر حقيقى لأنها تبعد خطوات قليلة عن أرضية خشبة المسرح ولكن الهوة سحيقة وحقيقية وظاهرة للجميع .

أما مسرحية "فوق" "FO" فنجد أن خشبة المسرح تحتوى على منصة يمكن تغييرها ومزودة بالكثير من السورارى . وتتحول المنصة بسهولة وبسرعة من قاعة الحرس حيث تتدلى أعلام وشعارات الحكم من السورارى ، إلى هياكل تعلق بها المشائق ، إلى سفينة كريستوفر كولمبس بشرائعها العالية . وعندما يبدأ كولمبس الرحلة على هذه المنصة ، تستبدل عربة أمامها بينما يقف سادة وسيدات مدينة فردينال وحاشية إيزابيلا يلوحون بالمناديل وفى الوقت نفسه يقوم عمال المسرح بجذبهم بعيداً عن أنظار الجمهور وذلك باستخدام حبل طويل ، ويجرد أن أصبحت السفينة فى البحر واجهت عاصفة قوية - تم إحداثها عن طريق الأضواء - بينما كان عمال المسرح يقومون بإحداث نوع من الضوضاء ، وتحريك الشراع الكبير حتى يوحى ذلك للمشاهدين بالأمواج العاتية التى تتعرض لها السفينة ، وقد أدى ذلك إلى سقوط البحارة على ظهر السفينة بالإضافة إلى أن بعضاً منهم اندفع فى مياه البحر حيث غرقوا وخرجوا من على مقدمة المسرح على أيديهم وركبهم تحت الشراع الممزق .

وفى النهاية نتناول " مسرحية الآلام " التى تعتبر نسخة معدلة من مجموعة المسرحيات التى كانت تعالج موضوعات دينية ، حيث يجد المشاهد نفسه يشاهد القصة الكاملة للكتاب المقدس منذ بداية الخليقة وحتى يوم الحساب . فى هذه المسرحية يظهر الإله من بين الجماهير وهو على الرافعة ثم يلقى بلوسيفير Lucifer فى الحجم ويخلق العالم بعد ذلك ، ثم يظهر نوح وهو سائر بين الناس مرتدياً حذاءً يطلق صريراً حيث بدأ فى بناء الفلك . ونصبح نحن العامة نشاهد اضطهاد المسيح . إنه نوع من المسرح

البينى بكل ما تحمله الكلمة من معنى . حيث تحدث الأحداث فى وسطنا ونحن نسير لنقابها ثم تتحول لنجدها خلفنا تحيط بنا من كل جانب ، وفى اللحظة التالية ربما نجدها جانبنا وهكذا . وهذا النوع أيضاً يعمل فى داخل محدودات ، ومن أجل استمرار أى مشهد نعلم أين يكون التركيز وعلى أى حدث يكون . وهذه أيضاً تعد خشبة مسرح مرنة .

ونعود إلى النوع الثالث من أنواع خشبة المسرح ألا وهو الخشبة الطافية هذا ويمكن القول أن ذلك النوع يقع بين النوعين الأولين بمعنى أن الخشبة الطافية تأخذ بعين الاعتبار حدود خشبة المسرح وتؤكد عليهم من خلال العرض ، ولكنهم يأتلون حدود مكان عام . وهذا ما أعطاهما سمة الطفو ، وذلك لأنها تصبح كجزيرة بعيدة عن بيئتها الطبيعية : حيث إنها خشبة مسرح محايدة تقريباً تم تصميمها لتمثل عدد محدود من الأماكن الخاصة داخل المكان العام . وهذا المكان العام عادة ما يكون مدينة مثل جروفز كورنرز بمدينة نيويورك أمبشاير كما فى مسرحية " مدينتنا " ومدينة سالم بولاية ماساتشوستس ، ومدينة سولون بولاية ميتشجن كما فى مسرحية " العداة يتعثر " The Runner " stumbles " ، ومدينة جولين بسويسرا كما فى مسرحية " الزيارة ، وإذا كانت الخشبة تؤكد على منطقة التمثيل العامة ، فإن الخشبة الطافية تؤكد على مفهوم المكان المسرحى عند بيركورنى أو pierre corneille ولقد واجه بير المفاهيم الصارمة للأكاديمية الفرنسية التى كانت تصر على الالتزام بوحدة الزمان والمكان . ، لذلك أعلن أنه إذا لم تخبر المشاهدين عن المكان الذى تقع فيه الأحداث فإنهم لن يعرفوا مطلقاً أنك تعمل وتحرك ، وإذا لم تخبر المشاهدين عن الزمان الذى تقع فيه الأحداث فإنهم لن يعرفوا ما يدور حولهم وما انتهت إليه المسرحية وهذا ما يطلق عليه كورنيلي " الفضاء المسرحى " . " داخل وحول المكان " أصبح مكاناً وزماناً مفصلاً للمشاهد المسرحى خاصة بالنسبة للكلاسيكيين الجدد . حقاً هناك العديد من المسرحيات اليونانية القديمة تم تقديمها على خشبة مسرح من النوع الذى يتحدث عنه . الخشبة الطافية مثل مسرحية " السكير " The Bacchae أو مسرحية " الطيور " The Birds حيث نرى المكان يتغير داخل المكان العام ومن الغريب أن الخشبة الطافية تستغل بعض السمات التى تشتت من كل من الخشبة الثابتة والخشبة المرنة . حيث إنها تحافظ على

حدود خشبة المسرح وتحولها إلى معانى ومفاهيم درامية وفى الوقت نفسه فهى تدعو خيال المشاهد ليندمج مع عالم المسرحية التى تقدم على خشبة المسرح ويحث يشارك فى ملأ فراغ ذلك العالم المسرحى . وبذلك فإن المسرحية تستلزم مشاركة جادة من جانب المشاهد . ومن الأمثلة الجيدة هنا مسرحية دوجلاس تيرز وارد " يوم الغياب " Day of Absence ومسرحية فريدريك دورغات " الزيارة " The visit .

ويقدم لنا " وارد " مسرحيته كعرض كوميدى مقلوب حيث نرى فى البداية شخصين معتمهين ينتمون إلى الجنوب ، ولقد كانوا جالسين شبه نائمين تحت علامات تقول إن المكان . " مخزن " ، ويتحدث الرجلان ببطء ويلوحان بلا مبالاة إلى المارة غير الموجودين . وهناك تفسيرات لهذه البداية . الأول هو أن المسرحية عن تقاليد العرض الكوميدى حيث قلبه رأساً على عقب ، والثانى هو تأسيس مدينة كاملة من خلال العلامات والمارة الخياليين غير الموجودين . ومع استمرار المسرحية وتقديمها نشاهد مظاهر الجنون المتنامى فى كل أنحاء المدينة حيث نجد أن كل الزنوج الموجودين فى المدينة قد اختفوا . ولأن تلك الطبقة البيضاء تحولت إلى الجنون فقد اكتسبت التحكم هنا بعداً إضافياً عن طريق عكس التقليد الكوميدى . والخشبة الطافية هنا تغلف كل من المدينة الريفية الجنوبية والمجتمع كله بكل ما فيه من تقاليد مثل تلك العروض الكوميدية . ونحن كمشاهدين نصبح مشاركين فاعلين فى أحداث المسرحية .

أما مسرحية " الزيارة " فهى تتم فى مدينة غامضة أخرى . إنها مدينة جولين Gullen وفى أثناء المسرحية نشاهد المناظر فى محطة سكة حديد المدينة ، فى الفندق الذهبى ، فى مخزن البقالة ، فى مكتب العمدة ، فى مكتب رئيس الشرطة ، فى الكنيسة ، وفى الغابة كل تلك الأماكن كانت موجودة - بالإيحاء - داخل مشهد مسرحي يرمز إلى مدينة جولين كوحدة واحدة . جيب من الشقاء فى أرض الخير والنماء . وفى الوقت نفسه إنها مسرحية تعبر عن الإثم الجماعى . حيث اضطر أهالى المدينة نظراً لحاجتهم الشديدة إلى الخضوع إلى إغواء " مدام ذاخانزيان " وقبلوا الرشوة التى قدمتها لهم مقابل موت ألفريد . وفى الواقع نحن نتجذب إلى المسرحية لسببين : الأول هو ارتباط خيالنا بالحكاية والثانى بسبب أننا أنفسنا من عامة الناس ، وبداية المسرحية فى محطة قطارات السكة الحديد وتدعو إلى تخيل أصوات القطارات

وهي تصفر ، وقد تم هذا داخل قاعة المشاهدين عن طريق تزويدها بأجهزة صوت ، وهي طريقة مؤثرة لإشراك الجماهير في العرض . ونصل إلى ذروة المسرحية عندما يتحول كل أهالي المدينة إلى قبول الأموال الناجمة عن القتل وسفك الدماء حيث شتقوا ألفريد المسكين . ونتحصر نحن أنفسنا في المدينة مع أولئك القتلة بعد طرد المراسلين الصحفيين ووسائل الاعلام ، وبذلك امتدت حدود مدينة جولين لتشمل حياتنا وتشملنا . هل كنا سنفعل غير ذلك تحت نفس الظروف ؟

إن خشبة المسرح الطافية ربما يمكن أن تستخدم أيضاً من أجل تقديم صورة مختلفة الأشكال والألوان للحياة الفردية - ومثال ذلك مسرحية ميلان ستيت "Milan stitt" العبداء يتعثر "The Runner stumbles" التي تصور لنا صراع الأب ريفارد مع مشاعره طوال عدة سنوات . حيث أعاد تنظيم ماضيه من جديد بينما هو جالس يعادث نفسه ويتأمل حياته في الحاضر والتي تمثّل زنزانة بالنسبة له . وبذلك تشتمل الخشبة الطافية هنا على ذاكرته ، وعقله ، والقلق الذهني الذي يشعر به . ولذلك يمكن القول بأن خشبة المسرح الطافية غالباً ما تستخدم لنقل إما الضمير الاجتماعي الجماعي كما في مسرحية " يوم الغياب " ومسرحية " الزيارة " ، أو رؤية شخصية كما في مسرحية " العبداء يتعثر " .

إننا نحتاج أن نلاحظ تلك المسرحيات المكونة من خليط من الأنواع الثلاثة التي سبق ذكرها ، ويتم ذلك بطريقة متعمدة وليس وليد الصدفة . ويكون القاسم المشترك في هذه المسرحيات الخشبية الثابتة بالإضافة إلى الخشبية الطافية أو الخشبية المرنة . ومثال ذلك توم سستويارد الذي وضع مسرحية "روزنكرنز و جايلدنسنز" Rosencrantz and Guildenstern على خشبة ثابتة - في مقدمة المسرح - والتي يجب عليهم أن يتعاملوا من خلالها مع مؤخرة المسرح المرنة ، ألا وهي عالم " هاملت " . ومن الأمثلة التي توضح ذلك التداخل بين أنواع خشبة المسرح مسرحية بيترلوكهريديان " السابع " Hadrian VII التي يستخدم فيها مؤخرة المسرح كمكان ثابت وهو غرفة فرديريك رولف ، وإستخدم أيضاً مقدمة المسرح كمكان طاف لتخيلاته العقلية .

تلك الأنواع الثلاثة لخشبة المسرح ، والمزيج منهم ربما يمكن أن يصفوا كيفية استخدام خشبة المسرح بدقة شديدة في أى مسرحية معنية . وذلك أفضل من استخدام مفاهيم التصويرية مقابل الرمزية أو الأداء الشامل مقابل الاداء المركز . وتلك الأنواع أيضا تعارض الفروق التي اعتدنا على أن نحددها بين أسلوب وآخر . وللحقيقة نقول إن الواقعية تميل إلى الخشبة الثابتة ، والمسرح الملحمي يميل إلى خشبة المسرح المرنة ، والرمزية والتعبيرية يميلان إلى الخشبة الطافية ، ومسرح العبث يميل إلى الثابتة . ومع ذلك فلا يوجد تشابه مباشر فاعتماد الواقعية على خشبة المسرح الثابتة يميز كل من الأساتذة الأوائل للحركة الواقعية مثل إبسن وتشيكوف بالإضافة إلى مسرحيات الكتاب المعاصرين من أمثال دافيد ماميت " الجاموس الأمريكى " American Buffalo أو سام شيبارد " الغرب المثالي True West . ومع كل هذا فإننا نجد أيضا العديد من المسرحيات الواقعية التي تستخدم الخشبة الطافية مثل مسرحية جون جوارا " منظر الجسم " ومسرحية لنفورد ويلسون Rymers of Eldridge أما المسرح الملحمي فغالبا ما يتخلى عن الخشبة المرنة من أجل استخدام الخشبة الطافية مثل مسرحية " الأم شجاعة " أو مسرحية " الزبارة " أما مسرح العبث فإنه بلا شك يستخدم الخشبة الثابتة مثل مسرحية " نهاية اللعبة " ولكنه ربما يستخدم الخشبة الطافية مثل آرابال Arrabal " حديقة السرور " Garden of Delight

وعلاوة على ذلك فإن تعدد الوسائل التي تستخدم منها خشبة المسرح فى هذا النوع أو ذاك ، أو الجمع بين الاثنين يزود الكاتب المسرحى بكم من البدائل التي يختار منها ، وذلك يجعل من كل مسرحية عملاً فريداً بذاته . وتجدر تلك المساحة الفارغة يُعبر أساسياً عند القيام بتأليف أى مسرحية ، ويجب أن يكون أساسياً أيضاً عند تحليل أى مسرحية كاملة . إن محددات تلك المساحة والتي تفرض على خشبة المسرح تعتبر من أهم مصادر الإلهام للكاتب المسرحى والاستجابة التي نشهدها فى شكل الإنتاج المسرحى يستحق أيضاً الكثير من البحث والتقييم .

١٢ - هدم تركيبات العروض

جيمس س . موي

الحياة ما هي إلا ظل متجول ، لاعب مسكين
يختال ويضيق وقته على المسرح
وعندئذ لا نسمعه ، وهي مليئة بالضجيج والعنف ،
لذا فهي لا تعنى شيئا

« شكسبير »

إن الإنسان يعتقد أنه يتمتع خطى الأشياء مرة تلو الأخرى ، وهذا الفرد يتمتع فقط
الإطار الذي ننظر إليه من خلاله ، إنها صورة تستأثر بمشاعرنا ، أولا نستطيع منها
فراراً ، لأنها كامنة في لفتنا ، وهذه اللغة على ما يبدو تعيد تكرارها لنا بطريقة لا
ترحم .

إن معظم الأبحاث التي درست طبيعة الأماكن المسرحية قد ركزت على قدرة هذه
الأماكن على تركيز الانتباه على العرض المسرحي الذي يتم تقديمه . وفي إطار هذا
العمل المسرحي الذي اكتملت هيئته فإننا نجد أن النظرة الثاقبة للمشاهد المثالي في
عصر النهضة قد سادت حتى فترة قريبة ، وخلال القرن العشرين حاول العديد من
الكتاب أمثال آرتود Artaud ، وبريخت Brecht ، وبيكانور Piscator ، والتجربيين
الروسين الذين ظهروا في العشرينات من هذا القرن مثل جروتوفسكي Grotowski ،
وتشيشنر schechner أن يكسروا هذا الإطار المسرحي وسيطرته ، وذلك عن طريق
اقترح بعض البدائل . وبناء على هذا فقد نتج عن ما قاموا به من تجارب استحداث
العديد من الأساليب المسرحية الجديدة التي سارت بجانب الأشكال الأصلية للعلاقة
المادية بين المشاهد والحدث المسرحي ، وبالرغم من هذه التجارب فإن الاعتقاد السالف
للدور الذي يقوم به الفضاء المسرحي قد ظل كما هو : فهو يمدنا بالأساس المجازي
والأساس البنائي للعرض المسرحي . وعندئذ فإن المكان المسرحي ظل جوهر عملية
التقديم .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة سوف تبحث فى الوسائل والأساليب التى تستطيع عن طريقها الأشكال المسرحية (بنائية كانت أم مشهدية تتعلق بالمشهد) أن تقوم بإبعاد المشاهد عن التقديم المسرحى ، وأن تسمو بذلك المشاهد لما يمكن أن يطلق عليه المستوى الزائف . و تظل خشبة المسرح التقليدى هى الشكل المعماري (البنائى) السائد للتمثيل ، فإن الدراسة سوف تبدأ بتناول الشكل التقليدى وهو مسرح إطار الصورة وتنقل بعد ذلك إلى الأشكال الأخرى .

وعلى خشبة المسرح التقليدى يُعتبر إبعاد وعزل المشاهد عن العرض المسرحي من الأمور الميسورة ، ويتم ذلك عن طريق تدمير الأساس المجازى للعرض المسرحي، وعندئذ سوف نجبر المشاهد على أن يقرأ خلفية العمل المسرحي فى مقابل النص المعروف. وهنا فإن الفراغ الناشئ عن هذا التوتر سوف يُعطل بل ويستبدل أهمية هذا الخط القصصى تماماً . طالما قد نجحنا فى عزل الجماهير فإن وعى أولئك الجماهير سوف ينطلق بكامل حريته متفاعلاً مع الحدث المسرحي ومعتمداً فى ذلك على طبيعة النمو المتتابع على خشبة المسرح . هذا ويوجد العديد من الأفلام السينمائية ووسائل التسلية الالكترونية التى تستخدم أسلوب عزل الجماهير .

ويقول هذا الحدث الوسيط كتعبير جماهيري متفرد ، فإن هذه الدراسة سوف تبحث عن أسلافها أو أصولها فى القرن التاسع عشر عندما كانت التسلية المسرحية تُعدُّ لتعديل أذواق الجماهير . وبالإضافة إلى هذا سوف أركز الانتباه على التطورات الأمريكية وذلك لأننى متخصص فى الدراسات الأمريكية ، وهذا لا ينفى بالطبع حدوث وظهور أشكالاً مشابهة فى أوروبا .

ووسائل التسلية المتعددة التى سادت خلال مسرح القرن التاسع عشر قدمت لنا أمثلة متفردة للأعمال المسرحية التى يساهم تركيبها الداخلى فى إبعاد أو عزل الجماهير عن العمل المسرحي ، والجماهير من خلال هذا التتابع المرئى للمشاهد المسرحية سوف يتم عزلهم ، وسوف ينحو هذا الطريق بسبب هذا الكم المتزايد من التوقعات . وعندئذ سوف تتحول القوة الدافعة فى هذه العروض المسرحية إلى تلك العروض السابقة وذلك عن طريق الإبعاد أو العزل . وعلى غير الإبعاد الذى استخدمه بريخت الذى كان يعتمد أن يقدم مساحة لرد فعل الجماهير على هذا المحتوى الجدبى للحدث المسرحي فإن تلك

الوسائل التي تحدثنا عنها سابقاً تعزل المشاهدين من خلال محطة تحتوي على كل مشهد في العملية المسرحية : إنهم يريدون عرضاً مسرحياً ، ولم يبق أحد بأى مجهود من أجل أن يلتفت نظرهم إلى جدية المحتوى ولا حتى جدية الرسالة حيث يريدون فقط مجموعة من العلامات وذلك لأنهم يقدسون مسرحية الإشارات أو الإيماءات والأنماط التقليدية . إنهم يقدسون أى محتوى طالما أنه يعبر عن نفسه فى شكل تتابع درامى شيق ، وعزل المشاهدين فى مثل هذه الطرق المتعددة قد تم إنجازه عن طريق تغييراً واديكالياً لكل مشهد له أسس مجازية . وهذا العزل المتتابع كان واضحاً فى الحفل المسرحى الذى استمر أسبوعاً فى مايو من عام ١٨٩٨ من قصر السعادة لبروكتور Proctor's Pleasure Palace. هذا وقد تضمن الحفل العديد من الألعاب الأكرباتية التي قدمها المسرح خلال الخمسة عشر عرضاً مسرحياً مثل " خبراء الحلقة الأسترالية " وهو اسكتش قامت به الممثلة كلارا موريس مع مجموعة من الكلاب المدربة عددها خمسة عشر كلباً من نوع البول الأبيض كثيف الشعر مع خمسة من كلاب السيرك ، بالإضافة إلى ذلك قدمت مسرحية " الأتسة إدسال " وهى مسرحية كوميدية من فصل واحد ، وفيلم سينمائى يصور مشاهد الاستعداد للحرب . والعديد من البرامج الأخرى مثل " المحتالون " والكوميديا الساخرة " السيد لوكهارت وأفياله الكوميديا " . والهجوم الأساسى على كل إمكانية لهذا الخط الاستطردى يمكن أن نجده فى الحقيقة التى مؤداها أن ترتيب العروض يتغير من يوم إلى آخر وذلك تبعاً لهوى مدير المسرح والمواهب المتاحة . وبينما يمكن أن نرى التداخلات والاضطرابات الناتجة عن المساحات المجازية الضمنية فى وسائل التسلية المتعددة على أنها تحرك من مساحة محايدة إلى مساحة أخرى ، فقد قدم سيجيل ماكاي steel Mackaye على مسرح ماديسون سكوير عام ١٨٨٠ تقنية معمارية جديدة يمكن من خلالها استبدال الأماكن التى يكون لها تفاصيل دقيقة ومؤثرة ، ففى البداية كان لغرض الأساس هو تقديم تغيير سريع للمشاهد ، وهذا بسبب الضجر والضيق الذى يصيب المشاهدين من كثرة تغيير المشاهد على خشبة المسرح حيث يقعون فى حالة من البلبلة لا داعى لها ، ولهذا فإن آلية ماكاي - أستطيع أن أقول انها تعتبر إستخدام قديم لأسلوب " التغيير المفاجئ " الذى تستخدمه السينما اليوم - تعتبر كإطار حرفى لمشهد ما قد استبدل بما سبقه عندما يسقط أو يرتفع إلى مرتبة العرض ، ويمكن القول إن ذلك الأسلوب الذى استخدمه

ماكاي مشابها لدور الكاميرا وآلة العرض السينمائي في السينما والتلفزيون ويوجد الكثير من الوسائل المعاصرة الأخرى التي استخدمت لإبعاد وعزل المشاهد عن محتوى النص الذي يؤدي على خشبة المسرح خلال القرن التاسع عشر ، ومن الوسائل الهامة تلك التي قدمتها المسارح التي كانت تقوم بعروض مسرحية متزامنة لعديد من الأحداث، ومن أهم المسارح التي كان يوجد بها تلك الوسائل في المسرح الأمريكي في القرن العشرين مسرح شارع جريرن ويدج (١٧٩٧) والمعروف باسم Greenwich Street Theatre والسيرك المشترك لروجر وسبالدنجنج (١٨٥٠) Spalding and Roger's combined circus ، وحديقة النخيل (١٨٩٥) Palms وأخيراً مسرح (١٩١١) "Folies Bergere" . هذا وقد افتتح مسرح شارع جريرن ويدج عام ١٧٩٧ كأول مسرح أمريكي متعدد الوظائف ، وقام بتصميمه جون ب. ريكيتس John . B. Ricketts لطريقة تساعد على أن يشتمل على الكثير من وسائل التسلية ، كما تسمح مساحته الداخلية بتقديم كل من عروض السيرك والعروض المسرحية التقليدية . وفي الواقع فإن تقديم هذا اللون المسرحي منذ تلك الفترة القديمة والتي تتشابه مع ما قام به ريكيتس تظهر كيف أن الفجوة بين خشبة المسرح والجزء الأمامي يمكن عبورها أثناء العرض المسرحي والوصف التالي لذلك النوع من التسلية يمكن أن يقدم لنا رؤية واضحة حول كيفية استخدام مساحة خشبة المسرح :

عروض جديدة على مسرح Tight Rope . السيد سبينكوتا سوف يرقص هذه الليلة وهناك غصنين مربوطين في قدميه . ثانيا : رقصة كوميدي يرقص فيها على أطراف أصابعه وليس على قدميه . للمرة الأولى خلال هذا الموسم سوف يقذف بنفسه في الهواء ، وسوف يقوم بالقفزة الفردية والقفزة المزدوجة على رباط ضيق للأمام وللخلف من ارتفاع عشرة أقدام ، وسوف يلعب أيضاً على الكمان ، كما يقوم بالعديد من الحدد مستخدماً علبة صفراء ، وأخيراً فإن السيد سولي والمهرج سبينكوتا الذي سوف يقفز من على المنضدة والكرسي وهو مقيد اليدين ، والسيد سولي أيضاً سوف يقفز وهو يسلك شمسية مفتوحة في يديه والتي سوف يضيف إليها حركة صامته جديدة من حركات البانتومايم .

ومن الواضح أن وسائل التسلية التى استخدمها ريكس هنا قد استخدمت أسلوب الأبعاد الذى ناقشناه في البداية والأكثر أهمية من هذا أن هناك نشاطان مختلفان يتقدمان بوضوح جنباً إلى جنب ألا وهى سلسلة من الأحداث المشدودة عن طريق الحركات على خشبة المسرح بالإضافة إلى التتابع الحركى للحركات الأرضية والهوائية التى أتبعها بمشهد صامت على خشبة المسرح . وطبقاً لهذا فإن المشاهدين طالما قد أبعدوا عن هذا التتابع فإنه سوف يتحول انتباههم ويتنقل من مقدمة المسرح وخشبة المسرح على شكل لحظات درامية تستأثر بنظراتهم المحدقة .

ومن هنا فإن مشروع " سبالدنغ وروجرز " قد رفع من قيمة التطابق بين الأحداث المسرحية إلى مستوى أعلى ، وحيث أصر ريكس على استخدام أسلوب المسرح التقليدى كما أصر على استخدام مقدمة المسرح كمكان خاص للألعاب الخيل فإن "سبالدنغ وروجرز" قد تخلوا عن استخدام هذا المسرح التقليدى كلية . وقد امتلكوا العديد من فرق السيرك المتجولة وكانت وسائل التسلية على درجة عالية من التأثير عندما تلاتت الثلاث فرق فى بلده واحدة . ومن صور الإعلانات للبرامج المسرحية فقد أصبح واضحاً أن كل فرد من المشاهدين يستطيع أن يدون الكثير من أنشطة البرنامج الذى يتم تدعيمه حيث يتنافس كل من المهرجين ولاعبى الجمباز والخيول ولاعبى الجبال والعروض الصامتة على جذب انتباهه وحققاً حتى عندما تقدمت الشركات الثلاث بأعمال منفصلة عن بعضها البعض فإن العروض المسلية التى تم تقديمها كانت متزامنة مع بعضها البعض فى أشكال معقدة . وفى كل من سيرك روكيتس وسيرك سبالدنغ وروجرز يستطيع الفرد أن يتبين اتجاهها مميزاً عن ذلك الاتجاه الذى كان يقدمه مسرح إطار الصورة حيث يستطيع المشاهدين فى النوع الأول أن يختاروا ما يريدون ليركزوا عليه وليس مفروضاً عليهم أن يركزوا على شىء معين .

وفى المسارح الأخرى مثل مسرح Folies Berger ومسرح Proctor's Pleasure Palace ومسرح حديقة النخيل نجد استبقاء جموع الجماهير للعديد من أشكال المسرح التقليدى ، فمسرح Folies Berger الذى افتتح فى نيو يورك عام ١٩١١ يبدو وكأنه صياغة لحالة التشوش والاضطراب التى عاشتها المحاولات الأولى لكل من " ريكس " و " سبالدنغ وروجرز " .

وقد أعلن مسرح Folies Berger وهو " شركة تتكون من مائتى فنان بينهم مائة فتاه وثلاثة مخرجين موسيقيين ، وثلاثة وثلاثين عازفاً " عن عرض " أجمل امرأة فى باريس " بطولة مارثا لينكلود . ولقد قدم هذا المسرح العديد من العروض المسرحية الخفيفة التى صاحبها مجموعة من الأغنيات والرقصات ، وكان استقبال تلك العروض من قبل الجماهير مشابها لاستقبال الأعمال الأقل حدة فى البناء والتركيب ، وقدم هذا المسرح أيضاً البرامج التى تقدم فى المراقص والملاهى وتم الإعلان عنها باسم " عشر فصول أوروبية عاطفية " وتضمنت أيضاً الممثلّة " مارثا لينكلود " التى أدت رقصة فينوس إيسن "Venus Apache" ، والممثلّة La Belle Titcomb التى ظهرت على ظهر الحصان فى حركات رائعة ، و Les Marquards وهم فريق فرنسى يضم راقصين وراقصات معروفين ، وهناك العديد من المسرحيات الأخرى مثل " أخوات أموروسو "The Amorous Sisters برقصاتهم الأكروباتية والبهلوانية وقد ضمت هذه المسرحية أولجا بيتروفا Olga Petrova التى قلدت الاحتفالات الشهيرة بالإضافة إلى سيمون دى بيريل Simone de Beryl ، ومرسيل التى عرضت التماثيل الحية " .

وبينما كانت وسائل التملية تقليدية تماماً بالنسبة لتلك الفترة إلا أن القائمين على مسرح Folies Berger قدموا بعض الإبداعات الجديدة فى كل من المحتوى والحركة على خشبة المسرح ، وقد تباهى أحد أصحاب تلك الفرق قائلاً " بدلاً من وضع الصور الزيتية العارية على الصناديق ، فنحن نقوم بوضع تلك الصور العارية داخلها " والمقصود هنا هو التجديد الذى قام به هو وفرقته . فعندما يُسمع صوت البوق يهز جنات المسرح .. تركز الأضواء على تمثال مارسيل الحى واقفاً وعليه القليل من مساحيق التجميل . وتعرض مارسيل النموذج بمصاحبة الموسيقى المزدوجة والبيانو ، وفى محاولة أخرى لتقوية البيئة القريبة خلال العروض المسرحية " حيث المنصة المساوية لخشبة المسرح تكون مواجهة لأماكن الفرقة الموسيقية ، وهى بذلك بمثابة إمتداد لذلك الجزء الواقع أمام ستارة المسرح التى تجعل من العرض شيئاً أكثر قرئاً وملاصقة من الجماهير وتعزف الموسيقى من على خشبة المسرح نفسها " .

ومرة أخرى ، فإن المتفرج المعزول سوف ينتقل انتباهه باستمرار خلال الثلاث صور المسرحية المعروفة ، وبغض النظر عن قبول ذلك الشكل المسرحى الذى يقوم على

الأبعاد ، فإنه من الجدير بالملاحظة أن نقول إن الرغبة الصادقة فى ربط العرض المسرحى بالجمهور وذلك عن طريق جعله أقرب بالنسبة إليهم هى المحدد الأساسى فى فعل ذلك . فهذا لأن التوتر الذى ينشأ بين المساحة المجازية والنص الذى يتم تمثيله هو الذى يحدد الموقع المناسب لعملية العزل . لهذا فإن المساحة المكونة نتيجة هذا التوتر بين الإبعاد الموجود فى شكل الاستبدال ، والرغبة الصادقة من أجل الاقتراب والتواصل يساعدون فى خلق مساحة أو مكان آخر لنظام آخر للعرض المسرحى ، عرضاً يمكن أن يتجاوز مجرد التقديم وداخل هذه المساحة من الغياب فهناك رغبة متكونة لا نستطيع أن نشبهها بمجرد العرض المسرحى الملاحظ ، ولكنها تتطلب وجوداً وحضراً من نوع آخر وفى هذه المساحة قدم Folies Berger العشاء . فى الواقع يمكن القول أن فرقة Folies Berger أول مكان وملهى ليلي لتناول العشاء فى أمريكا . وقد أضيف نشاط المشاهد إلى أحداث العروض المسرحية التى كانت تمثل على خشبة المسرح

أما مسرح " قصر السعادة " ومسرح " غابة التخييل " اللذان تم افتتاحهما فى عام ١٨٩٥ فلم يقدموا فقط هذا النوع من التنوع / الأبعاد التى ناقشناها سابقاً ولكنها أيضاً قدما رمزاً معاصراً لهذه الأشكال المسرحية المشوشة ، ويسمح للفرد بعد أن يدفع رسم الدخول أن " يتجول حول جميع أنحاء المبنى ، ويشاهد جميع وسائل التسلية التى تتضمن وسائل الجذب المسرحية الأساسية مثل حديقة الشراب التى يتناول فيها الرواد الخمر ، والعروض المسرحية فى الملاهى الليلية التى توجد أسفل قاعات الاستماع ، هذا وقد وصف واحد من تلك الملاهى الليلية على أنه " مطعم وبار ومسرح يشتمل على بارين كبيرين " ، والقائمين بكل عمليات الترفية ، علاوة على وجود العديد من الموائد التى تقدم عليها الوجبات المخصصة للزبائن الدائمة ، ويظل المكان مفتوحاً حتى الثالثة صباحاً . والشئ الأكثر غموضاً هو خشبة العرض الأساسية التى تسمح للعروض المسرحية أن يشاهدها اثنان من المتفرجين : واحد فى المسرح ، والآخر جالساً على الموائد فى حديقة الشراب يرتشف شراباً منعشاً أو يتناول عشاءً دسماً . وكما ذكر فى التوضيح فإن العديد من الأحداث يمكن تقديمها فى وقت واحد ، وعندئذ فإن الجمهور الذى لا تهتم بأى عرض من تلك العروض المسرحية تستطيع أن تختار ، أن تنظر فى أوجه الجماهير الموجودة على الجانب الآخر من هذا المسرح المزدوج واضعين نصب أعينهم

ما يتناوله من شراب إذا كانوا جالسين فى حديقة الشراب أو يغادرون المكان متجهين إلى واحد من أماكن العرض الموجودة فى نفس المبنى ومسرح إطار الصورة قد تغير من مجرد آلية تؤكد على القوة الكامنة خلف تلك الميزة التى خلقها عبقارة عصر النهضة إلى التعبير عن قوة جموع الجماهير فى إخبار موضوعات جديدة للتركيز عليها ، تلك القوة التى أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها قوة فاشية . ومشروع مسرح الصفوة كان تعبيراً عن ذلك ، ومن ناحية أخرى فإن الجماهير قد تمت وجود مسرحاً يستطيع أن يخاطب وجودهم الذى لم يعبر عنه أحد . " إن الأغلبية الصامتة (الجماهير) ما هم إلا سلطة رجعية خيالية وهذا لا يعنى أنهم غير موجودين " إن هذا يعنى أن وجودهم لم يعد ممكناً . " حيث إن الجماهير لم تعد شيئاً ثانوياً وذلك لأنهم لم يرتبطوا بنظام التمثيل . إنهم لا يعبرون عن أنفسهم ، ولقد تم فحصهم جيداً ، وبناء عليه فإن مسرح الجماهير تضمن الكثير من التعقيدات والإبعاد الذى زاد عن مجرد التمثيل ، وبينما ركز مسرح الصفوة فى هذه الآونة على تفاصيل الحياة العائلية الصعبة فى مجتمع أكثر تعقيداً وصعوبة ، فإن الجماهير قد تخيرت أن تتجنب المحتويات الصعبة وانعكاسات تلك الظروف المعقدة ، وبانحرافهم وبعدمهم عن تلك التعقيدات فإن الاتجاهات الحديثة قد عادت إليهم لتكون عرضاً و تدريباً زائفاً للحياة . مجرد تقليد .

" إن التعبير يرتبط بما يقدمه .. فالفرد يعتقد فيه كما لو أن هذا التعبير ليس أكثر من خيال أو انعكاس للمثل ، وهذا التشوش الخطير والتعقيد الشائن بين الانعكاس والشيء المنعكس الذى يدع نفسه أن ينتهك دائماً . وفى هذه المسرحية التعبيرية فإن نقطة الأصل لا تستطيع أن تعثر عليها ، إن هناك أشياء مثل برك المياه العاكسة وصوراً وإشارات لا نهائية من واحد إلى آخر ، ولكنها لم تعد مصدرأ أو نبوعاً ، لم يعد هناك مصدرأ هينأ بسيطاً ، لأن ما ينعكس إلينا يكون شيئاً مجزأ فى حد ذاته ، وليس فقط مجرد إضافة لنفسه أو لتلك الصورة ، إن الإنعكاس والخيال والإزدواجية تقسم ما تجعله هى بنفسها شيئاً مزدوجاً .

وكما تخبرنا وتعكس لنا الإعلانات التى نراها اليوم عندما نبدأ فى تكوين رغبات الجماهير ، لهذا فإن الأشكال المعمارية للمسرح الشائع خلال القرن التاسع عشر قد قدمت لنا مساحة كانت تبحث عنها المدينة الفاضلة ، وهذا المشروع الخيالى قد تم تقديمه فى تلك الآونة فى بعض الأماكن مثل مدينة ديزنى بينما استمرت تلك الازدواجية من خلال شاشات السينما والتلفزيون ...

١٢- بهجة الستينات وشوارع مدينة

نيويورك كمكان للعرض المسرحي

ويليسيام . و . فرنش

فى عام ١٩٦٦ كتب روبرت بروستايين أن المسرح الأمريكى سقط بين الحس والحسية وأقر بما كتبه جون ميلخيتون صنع الذى قال :

" على خشبة المسرح يجب أن تكون هناك حقيقة وأن تكون هناك بهجة وسعادة ولهذا فشلت الدراما الفكرية الحديثة حيث ضاق الناس بالسعادة الزائفة للكوميديا الموسيقية التى قدمت إليهم بدلاً من البهجة الصارخة التى توجد فقط فى كل ما هو رائع وطبيعى فى الحياة " .

وفى الوقت نفسه كتب بروستايين يقول إن مسرح الطليعة أو المسرح التجريبي قد انتقل - حرفياً - إلى الشوارع وقد تعرض إلى الكثير من التغيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحي الذى كان يتم فى الهواء الطلق وفى ضوء النهار ، هذا إلى جانب الضوضاء والغوضى التى يسببها المشاهدون .

وبحلول عام ١٩٦٥ كانت شوارع مدينة نيويورك آخر ما وصلت إليه حركة المسرح التجريبي " الجاد " ، فلقد كانت الشوارع ، والساحات ، والحدائق خاصة فى المناطق المأهولة من المدينة هى آخر مكان مسرحي حيث إن التمثيل فى الشوارع كان يمثل جرأة فنية وسياسية كبيرة . وبالرغم من أن العرض المسرحي كان يقام فى الهواء الطلق ، وفى ضوء النهار الطبيعى ، وتحت ظروف بدائية صعبة مقارنة بالمستوى الذى وصل إليه المسرح الحديث إلا أن مسرح الشارع فى مدينة نيويورك بين ١٩٦٥ و ١٩٧٥ كان يميزاً ومتحركاً ومرناً من حيث الشكل والأسلوب . فلقد تنوع ذلك المسرح بتنوع أغراضه سواء كانت سياسية أو فنية أو دينية مما جعل الناس يتدافعون إلى الشوارع لمشاهدوه ، ولقد كان الغرض الأساسى المسيطر على هذا المسرح هو الرغبة الشديدة فى إزالة الحواجز خاصة من ناحية أولئك الذين كانوا يشعرون بمدى الفارق الطبقي فى المسرح الداخلى . وبالتقصاء على المفاهيم المسرحية التقليدية التى ترى المسرح على أنه مكان داخلى مغلق ومحكوم بالمستوى الطبقي بالإضافة إلى اللفظ وبإعطاء الفرصة لما أسماه

جيرالد بيركوفتر " الحركة المسرحية التي تقوم على الخبرة المباشرة وليس وصفاً أو تصوير تلك الخبرة " كان أمل الأفراد القائمين على هذا المسرح أن يكون مسرحاً يجمع بين الممثلين والمتفرجين في مكان واحد حيث يصبح الممثلون جزءاً من المشاهدين ، ويصبح المشاهدون جزءاً من الممثلين . ولقد كان المذهب الطبيعي في المسرح الأوروبي يعامل البيئة على أنها عنصر ديناميكي متغير للخبرة الإنسانية ، وفي الولايات المتحدة يوجد العديد من الناس في مسرح الشارع يؤيدون الفكرة التي ترى أن الشوارع نفسها مجرد ظاهرة من ظواهر المسرح ، والبعض الآخر يؤيد الفكرة التي ترى أنه لا ينبغي على الممثلين أن يقوموا بعرض مواهبهم المسرحية أو أن يصوروا أنفسهم من خلال شخصية افتراضية ، بل ينبغي عليهم أن يصفوا أنفسهم كما هم في الواقع ودون أى تغيير . هنا ويرى البعض أن مسرح الشارع له مغزى دينياً بينما يرى الجميع أن هذا المسرح قدم أعظم فرصة للتفاعل بين المشاهدين والممثلين على أكبر خشبة مسرح موجودة على ظهر الأرض .

ومع منتصف الستينات من هذا القرن تطور هذا النوع - مسرح الشارع - في ثلاثة أشكال ينبع كل منها من أشكال ونظريات الاتجاه المسرحي السائد . الشكل الأول هو الاتجاه العرقي أو مسرح الطبقة العاملة الذي كان يؤدي في الحلاء وتعاد صياغته بحيث يلائم البيئة المادية والظروف السياسية في فترة الستينات . ومن تلك المسرحيات التي تعبر عن المسرح السياسي مسرحية جون بون Prolet Buehen ولقد تم إعادة الروح لتلك النوعية من المسرح عن طريق بعض الناس مثل ماركيتا كمبرل عندما كان الوقت مناسباً . ولم ينبع هذا النوع من المسرح من الثقافة المضادة التي يرتبط بها مسرح الشارع ، على الرغم من أن مسرح الشارع هذا - منذ القرن التاسع عشر - قد تجاوب مع الظروف الاجتماعية والسياسية التي تؤثر على أعداد كبيرة من الطبقة العاملة . أما الشكل الثاني فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكي التقليدي التي خرجت إلى الهواء الطلق عن طريق بعض الأفراد مثل جوزيف باب وفرقة المسرحية المتحركة هناك أيضاً باتريشيا رينولتز . إلا أن هذه المجموعات ليس لها أى دوافع سياسية أو ثقافية ، أما الشكل الثالث فهو المسرح الطليعى التجريبي الذي إمتد إلى الشوارع . وهذا الشكل يرتبط بموضوع الثقافة المضادة ويحضرني هنا

على الفور بيتر شومان بالإضافة إلى بعض الأسماء الأخرى التي لا يجب أن نغفلها ، وفي بعض الحالات مثل ماريات لى كانت الارتباطات مع المسرح التجريبي طفيفة للغاية .

ولقد وصلت حركة مسرح الشارع إلى ذروتها فى عام ١٩٧١ عندما قام كل من قسم الشؤون الثقافية بمدينة نيويورك والمسرح الأسود بتنظيم مؤتمر لمدة يومين يتم نشر المعلومات والخصائص المميزة لمسرح الشارع وأساليبه . وبحلول عام ١٩٦٥ كان للهيئات السياسية أسباب قوية تجعلها تشجع مسرح الشارع فلقد كان المشايخون اليهود فى منتصف الستينات على وعى سياسى واسع مما صدم الأمريكين ، فمسرح الشارع يمثل لبعض الناس وسيلة يمكن بها صرف الناس عن القيام بأعمال شغب . ولقد قال أوجست هيكر عضو لجنة الحدائق والاستجمام بمدينة نيويورك أن مسارح الشارع تجعل من المدينة مكاناً هادئاً ، ولقد كان هناك مجموعة من الممثلين يطلق عليها " البروداوى " حيث قدمت بلطف وكياسة شديدة " تسليية جيدة " إلى المحرومين ثقافياً " ولكن هذه الفرقة سرعان ما سقطت نتيجة للتكاليف المتضخمة بالإضافة إلى عدم ملائمة الأدوات المستخدمة لجمهور المشاهدين . فبينما نجح جوزيف باب فى تقديم الكثير من الكلاسيكيات الرائعة ، وبينما نجح بيتر كوميى ومارىت لى فى تقديم الكثير من الأعمال النابعة من جمهور المستمعين أنفسهم إلا أن فرقة البروداوى لم تستطع أن تحقق مثل ذلك النجاح وذلك بسبب الموارد المالية . وبذلك فإن بهجة سنج الزائفة لم تستطع أن تخرج إلى الشوارع .

ومع ذلك فإن الإلحاح الاجتماعى أدى إلى تسهيل الحصول على الأموال اللازمة للتمويل و أصبحت الوكالات المانحة تشرف على الإنفاق ، وبذلك أصبحت هناك موارد كثيرة للتحويل . وقد أشرف على تلك العملية العديد من الأفراد والهيئات وعادت الحركة مرة أخرى لفرقة البروداوى . ومن ضمن الأسئلة التى تمت مناقشتها فى مؤتمر عام ١٩٧١ سؤالاً يتعلق بالدور الذى تلعبه المعدات الضوئية والصوتية . وقد رأى البعض أن تلك المعدات تلعب دوراً حيوياً فى العروض التى تتم فى المسارح الخارجية .

فعلى سبيل المثال لم تستخدم فرقة إيست هارلم " ملهى العالم الثالث " أية أدوات صوتية على الإطلاق معتمدة فى ذلك على مشاركة جمهور المستمعين . وهناك

مجموعات أخرى تباحث استخدام المكبرات الصوتية لتخرج الأصوات الحقيقية للممثلين حيث إنها كانت تزدى العروض المسرحية فى شوارع محدودة وضيقة أو حدائق صغيرة وفى كل الأماكن التى تساعد بطبيعتها على العرض الصوتى الحقيقى . علاوة على ذلك فقد كان هناك أيضاً مجموعات " الأوغ جوناثان ريجكامب " التى اتخذت موقفاً فلسفياً حيث رأوا أن استخدام المعدات التكنولوجية أمر غير وارد بالمرة ذلك لأن " المسرح حادث يقع على أحد جانبي الشارع " . نقطة هامة أخرى تمت مناقشتها ألا وهى تهجير المواطنين لخدمة هذا النوع من العرض - وخاصة الأطفال - وذلك لتحقيق الأمن ، بالإضافة إلى ذلك كان هناك إجماعاً على أهمية وجود منصة مسرحية حتى ولو كان ارتفاعها قديماً أو ثلاثة أقدام . أما أهم الأشكال المستخدمة فكانت الشاحنات الصغيرة المسطحة التى بها خشبة للمسرح يمكن ثنيها ويمكن مدها وهى من الأنواع المتحركة التى كانت تفضل عن غيرها . حقاً لقد كانت خشبة المسرح " الطافية " هى أهم وأكثر الأنواع المستخدمة شيوعاً واستخداماً .

وقد كان من أوائل من إستخدم خشبة المسرح المتحركة جوزيف باب حيث عرضت فرقة المسماة ضفة نهر شكسبير " المسرحيات الشكسبيرية فى الهواء الطلق فى بداية عام ١٩٥٦ . وقد استطاع باب أن يؤسس نوعاً من المسرح الكلاسيكى التقليدى ويخرج إلى الهواء الطلق معتمداً فى ذلك على مجموعة تأسس كنيسة الشرق الأدنى . حيث قام بتزويد عربة مقطورة بالمعدات اللازمة وأخذ يتجول بها بين الحدائق والشوارع، ولم يتردد باب فى إستخدام المكبرات على الرغم من أنه كان يسعى إلى الأماكن التى تستطيع فيها المباني أو الأشجار أن تخفى الضوضاء المنبعثة من الشوارع . وفى أواخر الخمسينات قام باب بتوسيع العمل إلى كارفان يعرّتين وبعد ذلك بثلاث عربات التى تكون جميعها شكلاً شبه سداسي وهذا الإعداد - الذى لا يستغرق ترتيبه أكثر من ساعتين - خلق مكاناً واسعاً للعرض المسرحى فى مستويات مختلفة ، من الأرض وحتى ارتفاع عدة أقدام ويستطيع بعض المشاهدين أن يجلسوا قريباً من الجوانب الخارجية لخشب المسرح . ولقد كان تصميم باب للكرفان تعديلاً لمسرح الكرفان الفيدرالى الذى يحمل له باب ذكريات خلفية ، فلقد كان الكرفان أول مكان عرضة للثقافة ولذلك فقد عقد العزم أن يفعل هو الشيء نفسه مع الآخرين . ولقد وجد فى جمهور المستمعين فى الشوارع أنهم يستقبلون بدرجة عالية مما أدهشه كثيراً . ولقد

عرض مسرحية شكسبير " حلم ليلة منتصف صيف " منذ عدة سنوات وقال " تعتقد أن الصغار الذين يتسموا بالعنف والمحاكاة سيقولون " ما هذه الفاهة التي تعرضها لنا؟ " ولكن المفاجأة أن الناس استمعوا وأن الأطفال كانوا هادئين ، ولقد قال إن الموسيقى كان لها مفعول السحر عليهم ، وحسن " فعل شكسبير " .

ولقد أخرجت باتريشارينولس أيضاً " الكلاسيكيات المسرحية إلى الشوارع وقد انتقلت باتريشيا بالمرح إلى الشارع من عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٧٥ ، حيث كانت تقيم العروض في أكثر الاحياء تواضعاً وأكثر الاحياء فقراً في المدينة . وقد تدرت رينولتز في الأكاديمية الملكية للفن الدرامي وتعلمت في هيئة المسرح الأمريكي وفي الأكاديمية الأمريكية للفنون الدرامية . وقد كان جزءاً من دوافعها تجاه العمل في مسرح الشارع هو ضيقها من الحرمان الثقافي الذي يعيشه القاطنون بأحياء اليهود . ولقد رأت أن دورها هو أن تقدم لهم تلك الثقافة ، ولقد كانت مندهشة من أن الناس يستطيعون أن يعيشوا كل حياتهم على بعد عشرين دقيقة من مسرح " البرودواي " دون أن يروا المسرح (الحقيقي) . إنها لمأساة كبيرة مثل أن تنكر نسب مولود ومجيئه إلى الحياة . ولقد قدمت رينولتز المسرح في الشارع كمشروع عادل لا يهدف للربح وذلك بعد تنظيم مسرحية إلى الشارع الرابع الشرقي بمناسبة المعرض السنوي لمنظمة اصلاح عام ١٩٦٢ .

ومجرد أن بدأت في العمل في مسرح الشارع واتصلت بجمهور المستمعين لذلك المسرح لم تستطع أن تتوقف مطلقاً ، ولقد كانت مندهشة بمقدار الحماسة التي أبدوها . ولقد أشارت إلى أن المشاهدين لهذا النوع ومن العروض يستطيعون أن يفادروا المكان في أي وقت يشاءون ولكنهم لم يفعلوا ، والمتفرجين يزدادون أثناء العرض " فعندما تكون هناك - تقول باتريشيا - لا يوجد أحد يشاهدنا ولكن مجرد أن يبدأ العرض ترى الناس وكأنهم يخرجون من الحوائط . ليشاهدونا " . ويبدأ المشاهدون في التجمع :

" وقلوبهم جميعاً مع العرض متزامنين لكي يشاهدوه ، ولقد كانت المقاعد أحياناً تمتلئ من الأبراشيات ، ولكن المتفرج يكون واضحاً إذا جلس على قصص أو إذا وقف ليشارك من إحدى النوافذ أو الشرفات ، وبعد انتهاء العرض يندفع الناس لمقابلة الممثلين ليذايعبوهم ويتحاوروا معهم ، ومنهم من يساعد في إرجاع المقاعد إلى موضعها

الصحيح . حقاً لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه " مشاهد " فقط ولكنه مشاهد فى كل ما يحدث أثناء وبعد انتهاء العرض "

مسرح الشارع يتم التمثيل فيه فى الشوارع والأرصفة ، ولقد كانت رينولتز سعيدة جداً بالقرب المكانى والمشاركة الفعالة من جانب المشاهدين " أن الناس قريبون منك جداً وفى بعض الأحيان يجب عليك أن تخطو فوقهم أو بينهم لتستمر فى العرض ، ولأن العرض يتم فى وضع النهار فإنك تستطيع أن ترى وجوههم . ولقد كانوا يضحكون عندما يقبل أى فرد آخر ولقد كانوا يصيحون قائلين " هاهو خلفك " أو " لقد مات ! " وكانوا يرتفعون عندما تصوب البندقية فى اتجاههم .

وفى عام ١٩٦٥ أضافت رينولتز عربة مسطحة تحمل خشبة مسرح مع ستاره خلفية من القماش ، وقد قامت برفع العمل لمسافة قدم أو أكثر حتى يتثنى للمشاهدين الذين يصل عددهم إلى ما بين خمسمائة وألف مشاهد أن يرى بطريقة أفضل . وكان يتم إحضار الأدوات والمعدات - المناظر ، الملابس ، الأساس ، المعدات الصوتية - فى عربة مغلقة كانت تستخدم أيضاً كغرفة خلخ الملابس . وقد كان موسم عام ١٩٦٦ لمسرح الشارع يتكون من ثلاثين عرضاً مسرحياً يتم تقديمهم فى أنحاء مانهاتن وبروكلين فى الحدائق والشوارع والساحات ، وكان المشاهدون يجلسون على الصناديق والكراسى التى يتم طيها وفى الشرفات أو من خلال النظر من النوافذ المحيطة بمكان العرض . وضوء الشارع دائماً تصاحب العروض المسرحية بل أنها أصبحت جزءاً منها : مثل نباح الكلاب ، وصوت الطائرات ، وصوت القطارات ، وأبواق السيارات ناهيك عن الضوضاء المرورية ولغو المتفرجين الذى لا يتوقف . وكان المسرح يشتمل على مسرحيتين لهذا الموسم الأولى بعنوان " ينبغي أن تحدث لكلب " وهى مأخوذة من قصة تشيكوف المعنونة " الحرياء " وكانت الثانية بعنوان " العامل الأحق " وهى مأخوذة من كوميدىا موليير Etourde,acommedi,dellarte لكوميدىا دى لارتى .

وبينما كان هدف رينولتز هو نشر الثقافة من خلال مسرح الشارع ، فإن الهدف عند ماركيتا كمبريل يختلف حيث أرادت أن " تقدم مسرحاً جيداً للطبقة العاملة فى الولايات المتحدة الأمريكية " ، أولئك غير المهتمين بالاتجاه الثقافى الأساسى . وقد بدأت كمبريل طاقم مسرح الشارع بمدينة نيويورك كمجموعة متعددة الأصول والأعراق

فى عام ١٩٦٨ لها ميول واتجاهات سياسية . حيث قامت بعرض بعض المسرحيات فى مسرح الشرق الأدنى والمأخوذة من " الاستثناء والقاعدة " لبريخت " ولعبة دمية دون كريستوبول " للمؤلف لوركا . ولقد تدرت كمبريل فى أكاديمية المسرح ببراغ وكان من نتيجة ذلك أنها كانت تقوم بتدريب فرقتها حسب معاييرها الخاصة . وكانت الفرقة -وهى مازالت تعمل حتى الآن ويطلق عليها كارافان مسرح الشارع لمدينة نيويورك - تقول عروضها فى مسرح الشارع من خلال جولات عديدة فى المسارح الأوروبية الكبيرة بالإضافة إلى المهرجانات والعروض الخاصة بالجامعات . ولم تكن الفرقة دعاية متحركة لكن كان لكمبريل بعض الأساليب المتحركة وخاصة تلك المتعلقة بسهولة الحمل والحركة . وكانت الفرق فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن تعرض المسرحية على أرض الشارع مثل جون بون Prolet Buehni أما كمبريل فقد استخدمت شاحنة مسطحة يمكن تحويلها إلى خشبة للعرض فى خلال عشرين دقيقة ، وكانت تعديلاتها لمؤلفات بريخت ولوركا بالإضافة إلى رواياتها عن القصص الشعبية والمواد التاريخية مثل ساكو و محاكمة فانزيتى تعتمد بدرجة معينة على التعميم وعلى المنطقية ، ولكن كمبريل ملزمة بالمعايير الفنية للتراث المسرحى الأوروبى الذى نشأت فى أحضانه .

ومن الفرق الأخرى التى كان لها اتجاهات اجتماعية وقيمة فنية فريدة فرقة ماريت لى للمسرح اللاتينى . وعملت هذه الفرقة فى شرق هارلم بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠ . وقد كانت " لى " تقوم بالتدريس لمادة مسرح الشارع فى المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى عندما بدأت تتحرك فى اتجاه مسرح الشارع بعد فجوة استمرت لأكثر من عشرين عاماً ، وقد كتبت أربع مسرحيات للمسرح اللاتينى تقوم على الارتجال واللفظية وهى " من يوم إلى يوم " (صمويل فرنسن ١٩٧٠) و " بعد عرض الأزياء " و " حجرة الدراسة " و " لوبا " ولقد كان لكل تلك المسرحيات موضوعات وأفكار اجتماعية قوية . وقد تم تمثيل تلك المسرحيات خلال عملية غير عادية استلزمت الارتجال واللفظية والتفتح للنص الأصلي للمؤلف . أما بالنسبة للممثلين فقد كانوا أشخاصاً عاديين يتجولون فى مجتمع شرق هارلم حيث كانوا يؤدون أدوارهم ويحولونها إلى دراما مرئية وبذلك شكلوا نوعاً من المسرح يمكن أن نطلق عليه مسرح الظواهر أو مسرح الحقائق المادية . ولأنهم كانوا يعرفون الظواهر التى تحدث يومياً فى المجتمعات والأحياء

الفقيرة - التى يتمتعون إليها - فقد نقل الممثلون وبطريقة مباشرة الواقع الحقيقى للحياة فى شرق هارلم خلال فترة الستينات . حيث وصفوا النزاعات العائلية ، وإدمان المخدرات ، والشذوذ الجنسى ، والمواجهات الطبقيّة فى حجرات الدراسة ، والغضب المكبوت من خلال لغة قريبة جداً إلى الواقع .

وبدلاً من وصف الحقائق التاريخية التى كانت تظهر فى عناوين الصحف قام هؤلاء الممثلون بتجسيد الحياة التى تكون الأحداث التى تنتقل إلى عناوين الصحف .

وفى صيف عام ١٩٦٨ كانت فرقة مارييت لى والمكونة من عشرة ممثلين وخمسة مساعدين تقوم بعرض خمسة وثلاثون عرضاً مسرحياً فى أحقر الشوارع وأشدّها فقراً بولايات مانهاتن وبروكلين وبروكس . وكان مقر الفرقة منزلاً قديماً بشارع ١١٦ بالشرق وكانت الفرقة تسافر من مكان لآخر فى عربة قديمة متهالكة تجر عربة من عربات القش قاموا بتأجيرها . وتم تزويد العربة بسلم صغير متحرك وبعض الأجزاء الخشبية بالإضافة إلى مكبرات الصوت ويمكن أن تصبح خشبة مسرح طولها ١٤م وعرضها ٨ م فى أقل من عشرين دقيقة . وكان هناك أيضاً ثلاثة مكرفونات مع اثنين من مكبرات الصوت لكى تصل أصوات الممثلين ، وقد قدرت لى أن الفرقة قامت بالتمثيل فى ذلك الصيف لأكثر من خمسة عشر ألف إلى عشرين ألف متفرج فى مقابل ثلاثة عشر ألف وخمسمائة دولار . وكان يوجد من المتفرجين ما يقذف باكياس المياه على الممثلين ومن يقول ألفاظاً بذيئة ، بالإضافة إلى الكثير من المتفرجين الذين يتصرفون بعدم المبالاة إلا أن الكثير منهم أيضاً كانوا ينتبهون إلى العرض المسرحى ويقومون بالتجاوب مع الممثلين عن طريق التصفيق والتهليل والملاحظات الساخرة بالإضافة إلى الأسئلة التى تعقب العرض المسرحى . هذا يمكن القول بأن مسرح " السالت" أو المسرح اللاتينى كان مسرحاً بدائياً عن قصد حيث كانت " لى " تعتقد أن المسرح فى أفضل حالاته يتكون من " ثلاثة ألواح خشبية واثنين من الممثلين وانفعال ما ولقد جاهدت بشدة لأن تخرج هذا المسرح البدائى إلى النور، المسرح الذى تكون أداتالمسرحية على أرض الشارع ومن هنا تلاشت المساحة أو الفضاء المسرحى تماماً : حيث أصبحت خشبة المسرح وأرض الشارع جزءاً واحداً لا يتفصل . فالمسرح لا يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك لتدمير الخيال ولتقوية البدائية التى أوحى لكثير من الرسامين

والنحاتين فى الأجيال السابقة علاوة على ذلك فقد كان يتم دعوة متفرجى الشارع للدخول فى حوارات ومناقشات مع الممثلين بعد كل عرض مسرحى ، حيث كان يجلس الممثلون على حافة المسرح ليتحدثوا لأكثر من ساعتين مع الجماهير ، وقد كانت هذه الجلسات بمثابة جزء من العرض المسرحى ، كما أنهم يعتبرون نوعاً من نزاع الأئمة عن الممثلين . وربما يرجع هذا الأسلوب إلى مسرح بيك حيث دعى فى عام ١٩٦٨ - ١٩٦٩ المتفرجين للاشتراك فى بعض العروض مثل "الجنة الآن" ، وقد غلف إحساسهم بأنهم يؤدون مهمة ما فى سلوكهم ، ولكن فى شوارع الأقليات بالمدينة لا يمكن أن يتم ذلك حيث إن المشاهدين من أبناء الطبقة الوسطى لا يقبلون مثل ذلك .

إن هذا النوع من المسرح - مسرح الشارع - الذى قدمته أرتود لا يمكن أن يتم الا فى الشوارع . المسرح الذى يلقى خشبة المسرح وقاعة المتفرجين والذى "يرسخ" التواصل المباشر بين المشاهد وبين المشهد ، وبين الممثل والمشاهد ، ولقد كان أرتود لا يفكر فى شارع مدينة ولكن كان يتخيل " حظيرة " يعاد بنائها لتصبح مكاناً مقدساً . ولكن فى حرارة صيف الستينات وأوائل السبعينات ، أصبحت شوارع المدينة قتل للكثيرين مكاناً مقدساً يمكن أن يمثل عليه حدثاً مقدساً وقد تصور بيثربوك مسرحاً مشابهاً " لمسرحه التقريبى " فهو مسرح لا يتم التمثيل فيه على العربات التى تجرها الخيول ، ولا على الحافلات حيث يقف المشاهدون وهم يشربون . وهذا المسرح يتلام مع فكرته واعتقاده فى " المسرح المقدس " الذى يستطيع أن يجعل الشيء المقدس الذى لا يمكن رؤيته مرئياً . وأيضاً كان مسرح الشارع هذا يشبه إلى حد كبير المسرح التقليدى لروبرت هروستاتين أكثر مما يشبه مسرح التمرد الشخص نفسه فلقد كان تمرداً ضد مسرح التمرد وطعنة لمحاولة إعادة صياغة الإيمان فى عالم متجانس . ولقد كتبت ماريت لى عام ١٩٦٨ أن الهدف الأساسى لمسرح السالت SALT هو " زيادة التواصل بين الناس المفتقرين - بين الآباء وأبنائهم ، وبين الأفراد ، وبين برتوريكانز والزواج - فلقد كانت لى تفكر فى المسرح كوسيلة لكل من الممثلين والمشاهدين للمشاركة فى محاولة اكتشاف الذات والذى " يساعد بدوره على القضاء على التفرقة الاجتماعية ، ويخلق مجتمعاً نظيفاً ومتحاباً " واعتقاد لى فى المسرح بهذه الطريقة يؤكد على العلاقة الوطيدة بين المكان والدراما والممثل وجماهير المشاهدين . فالممثل والمتفرج يجب أن

يكونوا فى المكان نفسه (ولهذا السبب بالإضافة لعدة أسباب أخرى كانت لى تنتقد بعض الناس مثل بيكس الذى كانت تشعر بأنه يحاول أن يكون مجتمعاً منفصلاً عن جمهور المشاهدين) . فالدراما تتبع بطريقة مباشرة من المتفرج - ويكونها قائمة على الاحتمال واللقطية - فإن الدراما تقدم فى المكان الذى يوجد فيه المشاهد والممثل ، ويتم العرض فى الشارع حيث يعيش كل منهما .

ولقد كان بيتر شومان أكثر صراحة من غيره عن إحساسه بالرسالة الدينية والالتزام المسرحى عندما قام بنقل مسرح الحثير والعرائس إلى الشارع حيث كانت أرغفة الحيز التى كما يقتسمها الممثلون والمشاهدون خير دليل على رغبة شومان فى أن يفهم كل الناس أن عمل المسرح يعتبر من الشعائر الدينية حيث يتقاسم الممثلون خبز الحياة . فلقد قال إن مسرح الحثير والعرائس " متمثلاً فى رومانسية القرن التاسع عشر يصور الناس على أنه إله مقدس وخير " وقد أكدت عرائسة الضخمة - من عشرة إلى خمسة قدم طولاً - بالإضافة إلى الأتعة للأهمية الدينية لهذه الطقوس . حيث كانوا يظهرون فى الهواء الطلق فلقد جذبوا الانتباه إلى السمات التى يسهل التعرف عليها مثل الأسنان الحادة البارزة أو دمية على الخد وذلك " من أجل أن يجعلوا العالم بسيطاً " ولقد قال شومان " يجب أن نتحدث بلغة بسيطة يمكن أن يفهمها الجميع "

ونفس الإحساس بالرسالة الدينية يشكل مسرح الشارع هذه الأيام فمسرح الكريستال بمدينة نيويورك يطلق على عملية التمثيل " عملية الوعظ " وهذه الفكرة كانت أول من أوجدها ماريت لى عام ١٩٦٧ عندما قامت مع جورج بازتينف بإنتاج أول مسرحية لمسرح الشارع فى الهواء الطلق بالحديقة المركزية كجزء من عرض للسلام . ولقد كانت متأثرة فى بادىء الأمر بالعمل الذى رآته من شومان ونيكولاس . وقد قالت " لقد ماتت العقيدة " ولكن مسرح الشارع كان " شيئاً دينياً " ومنذ ذلك الحين كانت هى وبيرتينف يقومون بإنتاج مسرح الشارع كل صيف ، وهى مازالت تفكر فى مسرح الشارع " كنوع من الشعر " حيث يجب أن يحتوى على " عنصر ديني وعنصر شعري " ويعنى آخر فإن مسرحيات الشارع يجب أن تعكس للعامة الحقائق الأخلاقية والدينية التى يؤمنون بها .

وماذا تعنيه بيئة الشارع كمسرح إلى المشاهد يجب أن يظل غامضاً ماعدا الحقائق المادية الشابهة مثل الضوضاء المستمرة للمرور ، وأصوات القطارات ، وأصوات الطائرات ، وأبواق السيارات ، وحركات المشاهدين ، وصياحهم ، وصيحات الاستهجان التى يصدرونها . كل ذلك جزء لا يتجزأ من العرض المسرحى فشارعك هو نفسه مسرحك ، فنستطيع أن ندخل بيتاً لترى حرباً فى الأخبار المسائية كما لو كانت عرضاً فنياً تراه فى حجرتك ، وتستطيع أن تخرج من بيتك لترى عرضاً فنياً آخر يعرض خلف المبنى الذى تقطن فيه حيث تشاهد فيه مراحقاً يسرق ممتلكات عائلته حتى يشتري بئمنها المخدرات . وأنت تعلم أن كل ذلك يحدث فى كل من حولك ، تستطيع أن تلقى بملاحظاتك على الممثل وتناقشه بعد انتهاء العرض ، وبهذا فقد أصبح العالم كله خشبة مسرح أو وهم خشبة مسرح .

ومن خلال تلك الظواهر التى تعتبر بمثابة إعادة اكتشاف للبيئة المسرحية ، سعى ريتشارد شيشر لأن يكون المتحدث الرسمى لحزب الطليعه ، ولقد كان شيشر متأثراً بعادات غامض وقع له وكان له أثراً كبيراً على مفهومه " للمسرح البيئى " ولقد وصف لنا ما حدث له وهو يجلس ذات ليلة فى شرفة صغيرة ، وقد كان يستمتع بمشاهدة الأفلام التى تعرض والأطفال الذين يرقصون على الموسيقى المصاحبة ، وما كان فيه إلا أن وجد نفسه " يشارك ويرقص ويحتفل هو أيضاً " ولقد أصبح هذا الحادث هاماً بالنسبة إليه لأن " المشاركة ، والارتجالية ، والهواية ، والطقوس ، والضرورة ، والبيئة قد واجهوا وتفاعلوا مع بعضهم البعض " . كان تعدد الأخيلة والأصوات وحياة الشوارع قد صنعت فناً جديداً ثم اكتشافه . فن بلا فن ولا يمكن " مراجعته أو نقده " وبالنسبة لشيشر - غيره - تمثل شوارع المدينة وحدايقها البيئة المسرحية الوحيدة المناسبة " لمسرح مفعم بالحوية والنشاط " أو إلى " مسرح مفتوح " أو إلى " مسرح فقير " . ففى الشوارع يكون المسرح فى شوارع مفتوحة لكل الناس ولقد كانت الشوارع هى المكان الذى يعيش فيه الفقراء ، ولقد كانت العروض التى تعرض فى الشوارع دائماً محدودة بالميزانيات القليلة وليس بسبب المسرح التجارى . وإذا كانوا محددين بسبب فلسفة سياسية معينة فإن هذا التحديد كان مفروضاً عن طريق بعض الناس . وإذا كان مسرح الشارع لا يتطلب أية حرفة أو مهارة فنية إلا أنه يفرض بعض الحالات التى تتطلب

واحدة من بين أسلوبين متناقضين للتمثيل . فهو يستلزم إما أسلوباً مفتوحاً للتمثيل حيث يتفاعل الممثل مع اضطرابات البيئة أو - إذا كان الممثلون أفراداً من الناس الذين يعيشون فى الشوارع - تعزز أسلوباً يكون فيه الممثلون أفراداً يتصرفون وكأنهم فى " الحياة الواقعية " فالمثل لا يعتبر شخصية بل هو شخص ممكن أن يكون الجار التالى لأى فرد . وفى كلتا الحالتين فكرة الخيال تكون منعدمة ، فالممثل إما أن يكون مؤدياً يلعب دور شخصية معينة أو أن يكون شخصاً ما يتفاعل مع نفسه . بالإضافة إلى ذلك فإن أى فكرة عن " الواقعية " يتم طرحها جانباً . والشئ الوحيد الذى يبقى هو المسرح الكوميدي أو البطولى أوريا مسرح نمائل لمسرحية شيشز " القناع الكامل " وهو عرض مسرحى للذى يقوم بالعرض نفسه . ومرة أخرى فى كلتا الحالتين فإن الاهتمام ينصب على الممثل ، وعلى كلماته ، وحركاته ، وإيماءاته . فالهواء الطلق يستوعب كل شئء حتى أصوات البنادق والموسيقى الصاخبة ، ونتيجة لذلك فإن المشاهد لا يتوقع أن يمر بخبرة سلبية داخل وهم الواقع ، ولكنه يتفهم أن العرض المسرحى يستثير قدراته لكى يتفاعل مع ظروف حياته والحياة من حوله ، وعلى ذلك فإن المتفرجين الذين يشاهدون هذا النوع من المسرح يستفيدون من الخبرة التى يرون بها ويحاولون تطبيقها على حياتهم الشخصية ذلك لأن الخبرة التى يرونها واقعية كما توجد فى الحياة العادية بسبب وجودها بالمسرح فى الشارع الذى يقطنون فيه .

وقد كانت الشوارع - وما زالت - بمثابة الهدف النهائى لإعادة تعريف المسرح ، فالشوارع بيئية وديمقراطية تماماً ، وعلى ذلك فإن أى تفكير فى الفضاء المسرحى للمسرح الأمريكى منذ الستينات يجب أن يأخذ فى الاعتبار شوارع المدينة كمكان للعرض المسرحى حيث يستطيع أن يتحرك العامة لمشاهدوا المسرح لكى تنتشر الثقافة وينمو الوعي الفردى والوعى الجماعى للأفراد وحيث يعم التوافق والتفاعل مع القضاء على الحواجز . وسيظل ما يعود بالفكر إلى الداخل من تلك البهجة قضية أخرى .

١٤ - الفضاء الكوميدي

مايكل إسكاروف

حيث إن دراسة الأصل التاريخي لكامة "مسرح" تشير إلى أنه (مكان للمشاهدة) فإن الفضاء أساسى فسى هذه الوسيلة مثلما يكون الوقت أساسياً بالنسبة للخيال أو الموسيقى ، وأنا لا أفكر فى المسرح كمجرد مبنى أو مجرد مساحة هندسية تحتوى على خشبة المسرح وقاعة المتفرجين ، ولكننى أعتقد أن المكان الذى يعرض فيه العرض المسرحى يجب أن يدرس بالمعنى الواسع ، من بداية خشبة المسرح فى مسرح إلى المدينة أو الدولة التى يقع فيها ذلك المسرح . هذا بالإضافة إلى أننى أيضاً أشير إلى الأسلوب الذى يستغل فيه كاتباً درامياً معنياً المساحة الخالية ، والتى يستغل فيها أيضاً منتجاً معنياً المساحة المتاحة ، أما المنتج فهو مقيد بحجم التسهيلات الموجودة تحت تصرفه والكاتب المسرحى مقيد بحدود خياله . ولذلك يمكن تخيل المساحة المسرحية على أنها سلسلة من الدوائر المركزية تكون أصغرها استخدام منطق خشبة المسرح فى مسرح معين وتكون أكبر تلك الدوائر البلد التى يتم فيها العرض المسرحى ، ناهيك عن هذا النمط من الدوائر المركزة يشكل ما يقال وما يحدث على المسرح . وكما سنرى فهو بلاشك عملية أحادية الاتجاه بمعنى أن العبارات المسرحية تستطيع أن تحدد الأسلوب والطريقة التى ندرك بها البيئة التى تقع فيها تلك العبارات ، وهذه البيئة بدورها تحدد المعنى أو ربما تغيّره بطريقة كبيرة ، مثلاً غير مسرحي يمكن أن يقى بالفرض هنا ويوضح تلك النقطة تماماً . عندما أنطق عبارة " إننى أطلق على هذه السفينة روح الخمر " وإذا كان المتكلم يقف فى المخرج ممسكاً بزجاجة شمبانيا فى يده وعلى وشك أن يقذف بها فى جانب من جوانب السفينة فهو يفعل ما يطلق عليه جيه . إل . أوستن " فعل منجز " والذى يكون فيه نطق الكلمات مصاحباً للـ يام بالفعل وبهذا يتم الاثنان فى الوقت نفسه . ومن ناحية أخرى فإذا كان الشخص الذى يتحدث ثملاً إلى حد ما وهو يستعد إلى فتح الزجاجة السادسة من الخمر فإن معنى الكلمات سيكون مختلفاً إلى حد ما . بالرغم من الكلمات متطابقة تماماً فى كلتا الحالتين إلا أن سياق الحديث يحمل تأثيراً كبيراً على معنى الكلمات نفسه . ولذلك ففى مسرحية صمويل بيكيت " نهاية اللعبة " يشكل الصندوق الخشبي الذى يوجد فيه والدى البطل ، ناج ونيل ، الحديث بينهما

حيث يعطى ذلك نوعاً من التراجيدية الكوميديّة ، على العكس من ذلك الجالس على المقعد ذى العجلتين .

وصمويل بيكيت خاصة فى مسرحياته الأخيرة مثل مسرحية " الأيام السعيدة " ومسرحية " لست أنا " يوضح لنا كيف استطاع أن يتخلّى عن معظم العناصر المكونة للدراما التقليدية والتي لا يمكن الإستغناء عنها مثل الحركة والديكور والإيماءات وحتى الحوار (مثل تصرف بدون كلام ") . إلا أن البعد الوحيد الذى لا يمكن الإستغناء عنه هو الفضاء . حيث إن المسرحية لا يمكن أن يتم تمثيلها إلا من خلال مكان ، وهذا الشيء لا يوجد فى الرواية أو القصيدة بالرغم من أن كل منهما يحاول أن يمثل المساحة ولكن من خلال اللفظ فقط . هنا وإذا تحدثنا عن المساحة فى رواية أو قصيدة ، فإن ما نتحدث عنه هو مساحة (تتوسط الكلمات) أو (تحتل العلاقات السوداء على الورقة) فالمساحة الخيالية أو الشعرية ليست " هنا " أبداً مثلما تكون فى المسرح .

وإذا كان الوقت فى كل أشكال الفن ، حيث الحد الأدنى منه فى فن الرسم (وفيه نتعامل مع الوقت الذى تأخذه أو تستغرقه العين لتتفحص القماش) ، فإن الفضاء عنصر أساسى من عناصر المسرح والذي يعتبر الفن الأدبى الوحيد الذى تلمس فيه ذلك بوضوح .

وإننى لن أتناول هنا بالشرح والتحليل فنيات الفضاء المسرحى ، ولكن يكفى أن أقول إنها إما " تعترض " أو " تصف " حيث إننى قمت باستخدام مفهوم أرسطو عن الفرق بين " الإظهار " و " الإخبار " حسب مقتضيات عملى ، وفى أثناء عرضى لأنواع الفضاء التى تكون غريبة على الدراما الكوميديّة وخاصة الفارس Farce سيكون التركيز الأكبر على المساحة المعروضة وليست المساحة الموصوفة التى تنتج من الشخصيات الواقفة على خشبة المسرح .

وكما رأينا أن الموقف وسياق الحديث يستطيع بل يحدد المعنى لما يقال فإن ما أريد أن أقوله مقدماً أنه فى الدراما الكوميديّة عادة وفن الفارس بصفة خاصة ، المساحة هى التى تحدد الشكل الكوميدي كما أنها هى التى تعطى للألفاظ النكهة الكوميديّة ، وما سأستخدمه هنا لأتحقق من الفارس الذى قمت بوضعه وأعمل على تعميمه هى الدراما الأوروبية والأمريكية ، ولكى أفعل ذلك سأتفاوض عمداً عن الحدود القومية

والتاريخية حيث أعرج مما يحدث في فن الفارس Farce في فرنسا إلى ما يحدث في الولايات المتحدة وبريطانيا والدول العربية . فإنه لا توجد أية تقاليد مسرحية غربية لأثرهما حولها في كل شيء ، فالفاعل هو القاعدة وليس الاستثناء .. وإذا بدأنا في مناقشة كيفية استغلال المكان في الدراما فإن الفرد يستطيع أن ينظم مجموعة من الاحتمالات ، وأن ينظم نموذج مكاني يشمل الأزواج التالية :

مفتوح	مغلق
متعدد الأشكال	أحادي الشكل
موجود	مقسم
ثابت	متحرك
خارجي	داخلي
قاعة المتفرجين	خشبة المسرح

في الدراما الكوميديّة مقارنة بالدراما التراجيدية ، فإن المكان يميل إلى أن يكون مفتوحاً بمعنى أنه (يسمح بالكثير من الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح) مثلما كان يوجد في فن الفارس Farce بفرنسا في القرن التاسع عشر على أيدي مؤلفين مثل فيادو ، لابيئشييه ، وكورتلين . كما أنه يكون مركب أو متعدد (حيث يسمح بتغيير المشاهد مرات متعددة) وربما تقع الأحداث في الداخل أو الخارج ويكون المشهد منقسماً إلى اثنين أو ثلاثة أجزاء على خشبة المسرح تعمل كلها في وقت واحد كما في مسرحيات فيادو ، إكبورن ، وستويارد ، كما أن مكان نطق العبارات يقدم على أنه متحرك وليس ثابتاً كما في مسرحية ثورنتون وإيلدر " السبارة البولمان هياوتاً " ومسرحية بيكيت " كل الساقطين " التي نجد فيها سيارة وقطار على الترتيب ، بينما نجد في الدراما التقليديّة ، ودراما ما قبل ارتوديان ، والدراما غير الكوميديّة الانفصال واضحاً بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين . الاعتقاد السائد بأن المتفرج ينظر من خلال الحائط الرابع ، أما في الدراما الحديثة فالحاجز بين خشبة المسرح وقاعة

المتفرجين يُلغى أحياناً بحيث نرى فى إحدى مسرحيات كوكيتو متفرجاً مزيفاً يقف من مكانه ثم يستوقف العرض ويقوم بتصحيح نطق أحد الممثلين فى المسرحية وهكذا .

والدراما الكوميديّة تثير قضية مكانية أخرى ألا وهى أن توضح أو لا توضح وهذه هى القضية التى لا يعاملها كتاب الكوميديا المسرحية بجديّة كافية ، فقد وضع ألفريد جارى الإتجاه العام للوقوف غير التقليدى فى " Ubu Roi " أبو ملكاً والتى قال فيها أن " الأحداث تقع فى بولندا " . وفى البرنامج الإنتاجى لعام ١٨٩٦ أوحى جارى بأن اللاقتات التى تظهر على خشبة المسرح تشير إلى التغيير فى المكان بالإضافة إلى أن استخدام أيه أداة فى الديكور لغرض ما مثل باب أو شباك يجب أن يتم إحضارها إلى خشبة المسرح كلما كان الاحتياج إليها . ومكان الأحداث - بولندا - يصبح حينئذ مجرداً ، وتكون نتيجة النقد الساخر العنيف لجارى والذي عبر عنه بطريقة مثيرة للضحك - رغم أنها مقصودة - موقفاً غير واقعي بالمرة ، ويكون التأثير كوميدياً بالطبع . إلا أنه على الرغم من المسرح الشائر الذى عبرت عنه Ubu Roi فإن نظرية جارى أقرب ما تكون إلى الدراما الفرنسية الراسخة منذ القرن السابع عشر وأعلامها من كتاب التراجيديا مثل راسين وحتى كتاب مسرح اللامعقول الحاليين من أمثال يونيسكو . ولقد كتب جان جيرادو بعده بحوالى ثلاثين عاماً فى توضيح تلك النقطة قائلاً " إن الرجل الفرنسى يأتى إلى المسرح ليستمتع ، ويحل عليه التعب والملل إذا أجبر على المشاهدة حيث إنه يؤمن بالكلمة ولا يؤمن بالديكور .

ولكن الموقف غير الواقعى مقصوداً على مسرح ما بعد الطبعى الفرنسى فثورنتون وإبلدر على سبيل المثال فى الإرشادات المسرحية لمسرحية " السياره البولمان هياواثا " (١٩٣١) قال عن إعداد منظر طريق القطارات : " مع رفع الستارة يظهر لنا مدير المسرح وهو يقوم برسم بعض الخطوط على أرضية خشبة المسرح باستخدام قطعة من الطباشير .

مدير المسرح : تلك هى خطة تحرك العربة البولمان . إن اسمها هياواثا ، وفى الحسادى والعشرين من ديسمبر ستكون فى طريقها من نيويورك إلى شيكاغو وعلى يسارك هنا يوجد ثلاث حجرات ، وهنا يوجد الممشى فى عربشة القطارات وخمسة أفراد من الطبقة الدنيا ، وكل المقاعد مشغولة حيث لا يوجد أى مقاعد

شاغرة ، المقاعد العليا والمقاعد السفلى ولكسن لأغراض هذه المسرحية فنحن نقصر اهتمامنا على الأفراد الذين يشغلون المقاعد السفلى فقط .

ومثلما فعل جارى ، فعل وإيلدر حيث إنه أعطى الأولوية للكلمة وليس للنظر وحيث إن إعداد المسرح للتمثيل يكون دائماً عن طريق الحركة ، فقد اختار وإيلدر أسلوباً مبتكراً لتقديم أشكال الحركة يعتمد على حركة الشخصيات من مكان لآخر وبذلك أصبحوا أماكن محدثة " .

الحقل : أنا أمثل الحقل الذى تمر عليه بين جروفر مورنز بولاية أوهايو، ومدينة بترسبرج بولاية أوهايو أيضاً . وفى هذا الحقل يوجد واحد وخمسون سنجاباً ، ومائتان وستة مسن الفئران ، وستة ثعابين ، وملايين الحشرات والعناكب . وكلها نائمة حيث إنها فى فصل الشتاء

وإذا كانت المساحة الخارجية يتم تمثيلها بواسطة الممثلين ، فإن المساحة الداخلية من عربة القطار البولمان - لا تقدم عن طريق الديكور ولكنها تقدم عن طريق التمثيل الحركى الصامت وتكوين الإرشادات المسرحية كالتالى :

يدخل الممثلون وهم يحملون المقاعد ، وكل منهم يحمل مقعده ثم يضع مقعداً مواجهاً لمقعد آخر فى المكان المخصص له والمحدد بالطباشير . ويجلسون فى مقعد واحد حيث يظهر جانب الوجه ناحية المشاهدين ثم يضعون أرجلهم على المقعد المقابل كما لو كانوا يرقدون على سرير النوم . وهذا المشهد المثير للضحك بالرغم من أنه يقدم ببراعة فائقة فى قالب غير واقعى إلا أنه يرتطم بالحديث وغالباً ما يحدث ذلك التأثير الكوميدي . وهذا ما يتم تقديمه من خلال وضع الأشياء المتناثرة بجانب بعضها البعض مما يحدث تأثيراً كوميدياً والذى ينبع هنا من المقاعد المتعددة لذلك :

أحد الركاب فى

الجزء السفلى : (فى صوت حاد) : حمال ! حمال !

الحمال : نعم سيدتى

نفس الراكب : كيس المياه الساخنة يسرب المياه ، وأعتقد أنه يجب عليك أن تأخذ بعيداً . إننى لا استغنى عنه ليلاً

الراكب الخامس : (يتحدث بحدة إلى المسافر الذى فوقه) : أيها الرجل هل لك أن لا تتدخل فيما لا يعنيك وإلا أبلغت الكمسارى

مدير المسرح : (يأخذ مكان الراكب الخامس) أسفا ياسيدتى فأنتى لم أقصد أن أضايقك ، فلقد وقعت حمالات البنطلون وكنت أحاول أن ألتقطها .

والتأثير الكلى لمسرحية وايلدر هو نوعاً من السيمفونية الكوميدية للأصوات تذكرنا بالدراما الإذاعية الجميلة مثل مسرحية دايلن توماس " تحت غابة اللين " ، مسرحية بيبكىت " كل الساقطين " .

وعندما يقرر الكاتب المسرحى أن يسخر من السمة التقليدية للمسرحيات ذات البنية الجيدة والتي تم عرضها فى نهايات القرن التاسع عشر ، فهو ربما عن غير قصد يضعف ذلك التقليد بطريقة كوميدية مبدعة مثلما فعل ثورنتون وايلدر . وربما يكون خير مثالاً على ذلك ثلاثية برنارد شو الساخرة " العاطفة ، السم ، والتحجر " ١٩٠٥ ، والتي بدأ فيها شر بالسخرية من الاعتقاد فى الحائط الرابع عن طريق الحديث التالى بين السيدة (ماجينيا) وفيليس الخادمة :

فيليس : هل أنت مرتدية ملابسك سيدتى ؟

السيدة : ليس الليلة يا فيليس (وتلقى نظرة من خلال المكان الفارغ حيث لا يبعد الحائط الرابع) ليس فى مثل هذه الظروف

وفى هذه المسرحية يعبرلنا شو عن التفاعل الشديد بين الشخصية المسرحية وبين مساحة خشية المسرح ولقد كانت الإرشادات المسرحية جيدة للدرجة لا يمكن نسيانها " حيث إنه من الصعوبة أن تجد ممثلاً على خشية المسرح قادراً على أن يأكل أجزاء حقيقية من الحائط ، فقد تم استبدالها فى العرض المسرحى بقطع من البلاستر وقد بدأ ذلك مقنعاً للغاية ، حيث يتم استبدال قطع الحلوى بتلك القطع من البلاستر ، وهناك فارق ضئيل بين الاثنين ولكن مذاق حلوى الزفاف يُعتبر أكثر قبولاً لدى الكثير من الناس .

ومسرحية شو هذه تعد محاكاة ساخرة للميلودراما الفيكتورية ، بالإضافة إلى أن الحوار يقترب من التأثير الكوميدى لأسلوب ماركس برزىز . وقبل أن تتخذ السيدة ماجينيسيا للنوم كانت هناك بعض التلميحات أنها ربما تُقتل وهى نائمة . والإرشادات

المسرحية المبلودرامية تعكس لنا أن المؤلف دائماً متأثر بالإغراءات السردية القصصية : تغلق السيدة ماجنيسيا الضوء الكهربى (...) وينعكس شعاعاً أبيضاً على وسادتها ، ويضىء وجهها الجميل بنوره . ولكن الرعد بدأ يدوى ثانية ، وظهر ضوء أحمر شاحب مركزاً على الباب الذى انفتح فجأة بقوة ، حيث ظهر من خلفه شكل بشرى كئيب يرتدى ملابس النوم ومتخفياً داخل عباءة قرمزية وبينما هو يتسلل ناحية السرير ترى توهجاً غير عادي بطل من عينيه ، وترى خنجراً له رأس كبير يتدلى بعصبية من يده اليمنى ومتجهاً ناحية السيدة النائمة والتى عطست فجأة ، حيث ما كان من الشخص الذى يريد قتلها إلا الانحناء والاختباء تحت السرير ، ولقد كانت عطسة قوية جداً أربكته . ثم ظهر سريعاً ورفع رأسه بهذر لمستوى ملاءة السرير .

القاتل : لم أعد أستطيع أن أمكث هنا لأستمع إلى دقات قلبى العالية
سوف أقتلها (ثم يرفع الخنجر ثانية . فتفتنى الملائكة . ويعود هو
ثانية لينكمش ويمكث فى الغرفة) .

ما هذا ؟ هل وصل ذلك الموقف إلى السماء ؟

السيدة ماجنيسيا : زوجى ! (تغير لونه حيث ظهر كل ألوان قوس قزح على ذلك
الوجه الذى بدا وكأنه شبح) لماذا تغير لونك ؟ وما هذا الذى تفعله بذلك الخنجر بحق
السماء ؟

فيتـــــــنــــز : (يتظاهر بعدم الإكتراث ولكنه متوتر) إنه هدية من أمسى .
إنه جميل أليس كذلك ؟

السيدة ماجنيسيا : ولكنها وعدتني بشريحة من السمك .

فيتـــــــنــــز : إنه خليط من شريحة السمك والخنجر .

وحل العقدة لهذه المسرحية أكثر سخرية ومرح ، فأدلفس بعد أن اتهم كميات
كبيرة من البلاستر المزوج بالماء أحياناً أصبح كالتمثال الحى صلباً تماماً وبهذا (فقد
تحولت الشخصية بعد التهام الديكور إلى مجرد ديكور على المسرح لا يتحرك .

إن مسرحيات ألفريد جارى ورنارد شو وثورنتون وايلدر تمثل التدخل الدائم بين المحاكاة التقليدية الساخرة والتجريب الطليعى والكوميديا . وتتناول قضية التجريب الجدل الواقس بين الواقعية والتيار المناهض لها وهذا يعود بنا ثانية إلى الانقسام الذى ذكرناه فى البداية بين المغلق / المفتوح . ولقد أصبح واضحاً الآن أن اختيار مكاناً مغلقاً أو آخر مفتوحاً هو الذى يحدد الأسلوب أو الشكل الدرامى للعمل المسرحى ، فالإعلان هذا يميل إلى أن يتدخل مع الدراما التراجيدية والعكس صحيح بمعنى أن المكان المفتوح يميل إلى أن يتعامل مع الدراما الكوميديية ، فالمكان المغلق - فى مسرحيات مثل مسرحية سارتر *Huis dos†* ، ومسرحية آرثر ميللر *حادثة فى فينشى* ، ومسرحية الأخرس - يصور موقفاً مغلقاً نهائياً (أو ما يطلق عليه المصير التراجيدى) وكما تحدث رولان بارت فى موقف آخر حيث قال إن بطل مسرحيات راسين يكون فى حالة حبس دائم فهو لا يستطيع الهروب دون أن يموت " وهذا أيضاً يمكن إثباته فى كثير من الأعمال المسرحية التراجيدية المعاصرة . فملاحظة البطل التراجيدى فى نهاية اللعبة يمكن أن تعد لتشمل مسرحيات أخرى كثيرة لسارتر ، وينتر ، وبيكيت ، وجنيه ويونسكو ، وآخرين كثيرين حيث يكون المكان الذى يقوم فيه العمل المسرحى حجرة مغلقة : " خارج هذا المكان لا يوجد شىء سوى الموت " ، وإذا كان المكان المغلق يكون أحياناً آمناً ويحمى من بداخله فى مسرحية بنتر " الوكيل " فإنها ليست كذلك فى مسرحية الخادم الأخرس ، أو مسرحية جنية *Haule Surveihsance* (والتى كانت فى زناينة سجن) أو فى *Les Bonnes* (حيث المكان مجرد غرفة مغلقة) . ويمكن القول بأن مسرحية آرثر ميللر " حادثة فى فينشى " هى أكثر المسرحيات حدة وتطرفاً فى ذلك الذى يعرف بالانفلاق التراجيدى . فلقد كان مكان الأحداث غرفة العقاب بمدينة فينتى عام ١٩٤٢ . ولقد كانت شخصيات المسرحية محتجزة هناك بواسطة النازيين وأعوانهم الفرنسيين حيث كانوا ينتظرون التفتيش والتحرى ثم بعد ذلك يتم تقرير مصيرهم وتحديد أى منهم سوف يذهب إلى معسكر الاعتقال .

ولقد كانت الحجرة نفسها مغلقة تحت حصار دولة مسجونة - فرنسا المحتلة - وكانت الدولة نفسها مسجونة ومحاصرة من خلال أوروبا المحتلة . فهى دوائر متحدة المركز للجحيم فى العصر الحديث حيث لا يوجد أى أمل للهروب .

وعندما نعكس تلك الحلقية التراجيدية فإنه ليس من الصعب أن نفهم كيف أن العكس - ألا وهو المكان المفتوح - يتزامن مع الأسلوب والشكل الكوميدي . فالتحديد والإغلاق ثابت مع ثبات الإعداد المسرحي بينما نجد العكس من ذلك فى المكان الكوميدي الذى يجب أن يظل مفتوحاً دائماً حيث يسمح بالكثير من الدخول إليه والخروج منه . ولقد لاحظ ألبرت برميل عن فن الفارس Farce فى فرنسا أن " كتاب فن الفارس الفرنسى كان يمد المسرح بالكثير من المداخل والمخارج حتى أن كثيراً من المشاهد تبدو وكأنها صنعت من أجل إطارات النوافذ أو الأبواب أكثر من الحوائط والأرضيات والأسقف مع بعضهما البعض " .

فالاحتجاز هو إنكار للحرية وإنغلاق نفسى أو مصادرة ولكنه - من ناحية أخرى - يمكن أن يكون له هدفاً كوميدياً إلى جانب بعض المعانى الجادة . ومسرحية الكاتب أروستوفانيس " Ly sistrata " توضح تلك النقطة . فى هذه المسرحية قام النساء باحتلال مدينة أكروبولس التى تحتوى على وزارة المال - تحت قيادة القائدة " لبيستراتا " - فى محاولة لإجبار الرجال على إنهاء الحرب فى اليونان ولقد استخدم النساء أجسادهن كمكان رئيسى للصراع - حيث رفضوا إقامة علاقات جنسية مع أزواجهن أملاً من ذلك أن يجبروهم على وضع نهاية للحرب . ولقد تم ربط الدافعين الرئيسيين للمسرحية وهم احتلال مدينة أكروبولس والإضراب الجنسي للنساء بطريقة ساخرة مضحكة عن طريق فكرة الأبواب وإغلاقها . ولقد حاول الرجال اقتحام المدينة حاملين فى أيديهم المشاعل وقدر النار وخطتهم فى ذلك هى اقتحام المدينة وطرد النساء منها عن طريق دخان النيران ، إلا أن النساء استطعن صد هجوم الرجال وذلك عن طريق سكب المياه الباردة على نيران الرجال .

وحُسمت المعركة بين الجنسين لصالح النساء وقد أعطت المعركة إحساساً هزلياً ساخراً ومضحكاً . فبعد فشل خطة الرجال فى اقتحام المدينة يظهر الرجال على خشبة المسرح وهم ينتصبون ويحاولون الوقوف بألم شديد نتيجة للحرمان الجنسي الذى يعانون منه . ومن المتعارف عليه أنه فى المسرحيات الكوميدية لأروستوفانيس ، أنه يستخدم الملابس للأشخاص الذكور وملصوق عليها رموز للأعضاء الجنسية لهؤلاء الرجال . وهذان المشهدان - الهجوم على مدينة أكروبولس والتجول على خشبة المسرح بالملابس وعليها

الإشارات التي ترمز للأعضاء الجنسية للرجال - مرتبطان بعناية فائقة من المؤلف ، وكان الهدف في كلتا الحالتين هو اختراق المكان المغلق والحالة المغلقة للمسرح ولذلك يمكن القول بأن مسرحية أرستوفانيس تحاول أن تضرب مثلاً على التناقض في الأسلوب الهزلي من المكان المفتوح والمغلق حيث تربط المكان المادى وهو مدينة (أكروبوليس) بالمكان الجسدى (أجساد النساء) ولهذا فلم يكن ممن غير المعقول أن الكوميديا وخاصة فن الفارس ينتج من خلال الإفتتاح واللاحدود على الرغم من أنها ضد الثبات ، وأن تعتمد لك ، ميديا أيضاً على الحركة التي تتطلب تغيرات عديدة فى المكان ومن ثم فى الديكور .

وإستخدام المناظر المتحركة فى بعض المسرحيات مثل مسرحية ثورنتون وإيلدر " الرحلة السعيدة إلى ترنتون وكامدن " ١٩٣١ ، ومسرحية جوتز جراس " عشر دقائق فقط إلى بافلو " ١٩٥٧ ، أو مسرحية تاردو Les Amants du metro (١٩٥٠) . ليس استخداماً متطابقاً . فالتقديم الواقعى للعبة أو الحركة ربما يكون واقعياً أو غير واقعى ، ولهذا ففى مسرحية وإيلدر هناك أربعة مقاعد ترمز إلى السيارة (مثلما كانت تستخدم المقاعد فى السيارة البولمان هياوئا لترمز إلى المقاعد فى أقسام القطار) أما جونتز فهو يؤيد الاتجاه الواقعى حيث نجد قاطرة قديمة يعلوها الصدى فى منتصف خشبة المسرح من المفترض أنها تتحرك بسرعة كبيرة .

وما أريد أن أقوله هو أن مثل تلك المشاهد يضىء إيقاعاً سريعاً لما يحدث على خشبة المسرح - فالخنداع الحركى مثل الحركة تماماً يفيد فن الفارس إفادة كبيرة والذي يتوقف تأثيره على الإيقاع السريع لخشبة المسرح . فوجود عربة على خشبة المسرح - حتى وإن لم تتحرك - يعطى ويفتح الأفاق للتوقع والتخيل ، ولذلك فمن الممكن استغلال ذلك من أجل إحداث تأثير كوميدى وهذا بالضبط ما فعله آرابل فى مسرحية " مقبرة السيارات " Le Cimetiere des voitures المشهد عبارة عن مجموعة من السيارات القديمة المستهلكة والغير صالحة للاستعمال فى ساحة للسيارات الحردة ، وينبع التأثير الكوميدي من مصدرين أساسيين : أولهما التضارب بين المكان والكلمات المستخدمة فيه والثانى هو رؤية منظر مثير للضحك والسخرية يتحرك فيه خادماً من شبك سيارة إلى شبك سيارة أخرى - مع ملاحظة أن الخادم يرتدى ملابس أنيقة - رداً

على نداءات المستأجرين الذين يطلبون منهم (الإفطار والطعام والشراب ... الخ) وكأنهم ينزلون في فندق من الدرجة الأولى .

وإذا كانت السيارة كأداة للمشهد تستطيع أن تزيد التأثير الكوميدي ، فإن استخدام المشاهد المتعددة أو المنقسمة يستطيع أن يحدث نفس التأثير - والمثال الواضح على المناظر المتعددة هو فن الفارس الفرنسي في القرن التاسع عشر (في مسرحيات لمؤلفين مثل فيدايو ولايشيه) ومن أوضح الأمثلة مسرحية لايشيه Un Chapeau de Paille d'Italie (قبعة القش الإيطالية) وقد تحولت إلى فيلم سينمائي لعدة مرات وكان أفضلها من إخراج رينيه كلير عام ١٩٢٧ . وهذه المسرحية بها حوالى خمسة تغبيرات للمنظر ، وفيها يحول بطل المسرحية " فادينارد " محاولات مستميتة للبحث عن نوع معين من قبعة القش . فهو يريد أن يعطيها بدلا من تلك التي أكلها حصانه إلى تلك السيدة الشابة " أنايس " وهي متزوجة لكنها كانت في صحة شاب أتبق في مدينة بويس دي فينشن عندما اتهم حصانه قبيعتها بعد أن سقطت على فرع شجرة ولقد كان فادينارد على وشك الزواج ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد أن يقوم برد قبعة بدلا من تلك التي أكلها حصانه من " أنايس " والتي كانت تنوى أن تخفي خيانتها عن زوجها . وتسلسل الأحداث في مسرحية لايشيه مشوشا تماما مثلما يوضح ذلك الملخص . والتأثير الهزلى المضحك لتلك المسرحية ينبع من التجوال الطويل لذلك البطل المسكين من مكان إلى مكان في رحلة البحث عن قبعه القش وكأنه يبحث عن دعامة ساخرة تعتبر من أهم عناصر المسرحية .

وذلك الأسلوب يقوم على تقسيم خشبة المسرح إلى جزئين أو ثلاثة أجزاء منفصلة تعمل مع بعضها البعض (وأحيانا تعمل في تتابع) وقد استخدم هذا الأسلوب على أيدي مؤلفين كثيرين مثل فيدايو في مسرحية " L'Hotel du Libre echange " فندق التبادل الحر ومسرحية آلان إيجورن " مهزلة غرفة النوم " ، ومسرحية توم ستوبارد " كل ، ولد صالح يستحق العطف " . ولقد أطلق إيجورن على هذا الأسلوب : الأسلوب العرضي " وحينما كان يتحدث عن استخدامه الثلاثي لخشبة المسرح (ثلاث غرف نوم) في المسرحية التي تحمل اسم " مهزلة غرفة النوم " ١٩٧٥ اعتبر أن " التحرك بالأحداث من غرفة إلى غرفة أخرى يعطى للمسرحية إيقاعا أقوى وأسرع من ذلك الذى يعطيه الحوار " .

هذا والجمع بين المساحات المنفصلة فى خشبة المسرح يفتح آفاقاً جديدة أمام الكوميديا الناجمة عن العبارات والجمل المتعارضة والمتناقضة ، وهنا هو الأسلوب الذى استخدمه فلاويرت فى " مدام بوفارى " لإحداث تأثيراً كوميدياً كبيراً فى ذلك المنظر الشهير حيث كانت الأصوات تأتى من أجزاء مختلفة على خشبة المسرح وتتناثر هنا وهناك - حوار إيمارودلف فى النافذة ، والحوار بين المحامى و دوزيريس على المنصة وهم يوزعون الجوائز لأفضل حيوانات المزرعة . ولقد استخدم فلاويرت هذا الأسلوب لكى تكون إشارات إلى الشخصيات فى الجزئين الآخرين وخاصة إيمارودلف .

وفى الفصل الثانى من مسرحية فيدايو L'Hotel du Libre echange استخدام أيضاً تكتيكاً مماثلاً . حيث انقسمت خشبة المسرح فى الفصل الثانى إلى ثلاثة أجزاء : غرفة نوم وسلم المبنى وغرفة نوم . وفى غرفة النوم الأولى نجد بنجلت وهو على وشك يغوى السيدة بيلارودين وفى الوقت نفسه ينهار المقعد الذى يجلس عليه الاثنان فى مشهد مثير للضحك ، ونجد السيد بيلاردين يحاول أن يهدئه بعد أن سقط فى الغرفة الثانية فى تزامن تام ... وهكذا .

وفى استخدام هذا فى أسلوب العرض فالنقطة الأساسية فيما يحدث على خشبة المسرح تكمن فى الارتباط الضمنى لما يفترض أنه منفصلاً أو متميزاً . وفى المثال السابق لدينا اتجاهين مختلفين للحركة الدرامية . ونتيجة ذلك الجمع بين المتناقضين هى الصدام الكوميدى وفى أنواع أخرى من الكوميديا يقع الصدام على مستوى الكلمات أو الصوت أو حتى على مستوى الموقف ، فالتلاقى بين كل ما هو متضاد مثير للضحك والسخرية . ولقد صاغ آرثر كويستلر اصطلاحاً مفيداً لذلك الشكل من أشكال التعارض وهو الجمع الثنائى bisociationمتعدد " وحالة انتقالية لتوازن غير مستقر " ويعتقد آرثر أن هذا الأسلوب يعتبر قلب العمل الكوميدى بالإضافة إلى أنه قلب العمل الإبداعى نفسه . وأستطيع أن أقول الآن أن معظم أشكال فضاء الكوميديا سواء كانت مفتوحة ، غير واقعية ، متحركة ، متعددة ، وهكذا .. كلها موضوعة فى تناقض ضمنى حيث إن كل عنصر من تلك العناصر يستدعى المقابل له ولكن هذا التناقض مرفوض من الكاتب الدرامى . وكما يذكرنا يوهان هوزينجا فى تحليله لعناصر

المسرحية " المسرح المدور ، منضدة الورق ، الدائرة السحرية ، المعبد ، خشبة المسرح ، الشاشة ، ملعب التنس ، ساحة العدالة كل ذلك من حيث الشكل والوظيفة تعتبر أماكن ممنوعة ، منعزلة ، محاطة بالحواجز ، مقدسة ، بداخلها قواعد خاصة يجب أن يتم احترامها . إننى أؤكد أنه لن يتأتى الإنتاج الكوميدي الإبداعي العظيم إلا من خلال انتهاك تلك القواعد والتقاليد سواء الخفية أو الظاهرة .

هالينا فليبرفكس

لم يشهد تاريخ مسرح ما بعد الحرب إلا عدد قليل من المسرحيات التي استخدم فيها الفضاء المسرحي بطريقة خيالية ومؤثرة أكثر مما استخدم في مسرحيات تاديوز روزفكس Tadeusz Rozewicz. وباعتباره أحد أبرز الشعراء والكتاب المسرحيين الأوروبيين في العصر الحديث فلقد أحدث تغييراً جذرياً في الدراما البولندية في فترة ما بعد الحرب وذلك عن طريق أساليبه الدرامية السلسة . ولقد كانت تلك الأساليب أكثر انفتاحاً وحرية من تلك التي تطورت من خلال التأليف المسرحي المنطقي والسببي . ولقد كانت مسرحياته غير تقليدية ولا ترد قصصاً حيث لا ترتبط الكلمة المنطوقة بالمعنى المقصود ، بالإضافة إلى ذلك فقد كان يُقْلَع عن وصف الشخصيات وسرد القصة وذلك من أجل المثل . ولأن مسرحيات تاديوز روزفكس متعبرة من قيود الحكمة التقليدية وعلم النفس والدافعية العقلانية فقد تم تأليفها لا لتجعل المشاهد يتساءل عما سوف يحدث بعد ذلك المشهد ولكن لكي تحرك المشاهد وتحيره بالاحتمالات المتعددة الموجودة في المادة المسرحية ونتيجة لذلك تظهر قضايا فلسفية هامة تتعلق بطبيعة الواقع .

هذا ويمكن القول بأن تاديوز روزفكس قد قضى على الوسائل الأدبية التي كان يستعين بها مسرح الوهم Theatre of illusion حيث استطاع أن يطور التوتر الدرامي من خلال الأبعاد المكانية لمسرحياته وليس من خلال الصراع بين الشخصيات أو تعقيدات تطور الحكمة الدرامية . وقد كانت وسائله في تلك الأخيصة القوية المبهرة وليس في الكلمات . هنا إلى جانب أن الأداة الفنية الرئيسية لتاديوز روزفكس الحركة الجماعية الرشيقة داخل مساحة محكمة ومحددة . وكل تلك التأثيرات المسرحية كانت تجعل من الأشياء المجردة أشياء محسوسة عن طريق إفراغ الحالة النفسية الداخلية في قالب مسرحي أو تحويل المفاهيم الفلسفية إلى مواقف مسرحية . علاوة على ذلك فتلك التأثيرات تنقل في أشكال مسرحية تامة جوهر حدثاً درامياً كاملاً أو حتى عدة أحداث

متكاملة . وبهذا فقد استطاع روزفكس أن يخلق فى مسرحياته إحساس بالبيئة والتي لا يجب أن تخلط بينه وبين أفكار شيشز الخاصة بمسرح البيئة الذى يكون التركيز فيه منصياً على منطقة التمثيل المباشرة بالإضافة إلى التفاعل بين المسرح والمشهد ، وبين المشاهد والمشهد وبين المشاهد والممثل ، وبيئة روزفكس تصظم بطريقة مباشرة مع توقعات المشاهدين بالإضافة إلى أنها تدمر أى وهم للواقع .

وتحاول مسرحيات روزفكس أن تستكشف وتعالج التوترات من ثلاثة عوالم فى المسرح وهى الوجود الفعلى لخشبة المسرح وإعداد المسرح والممثلين ، حيث يتم تقديم الواقع الخيالى لحياة الشخصيات بطريقة رمزية أو مجازية عن طريق إعداد المسرح بطريقة معينة وذلك مع وجود قاعة المسرح حيث يجلس المشاهدون الذين تتوافر ارتباطاتهم - من خلال خبراتهم وخيالاتهم - بين واقع خشبة المسرح والحياة المتخيلة للشخصيات من جهة وبين العالم البعيد عن المسرح من جهة أخرى . وفى كل مسرحية من مسرحيات روزفكس التى سنناقشها هنا ، نجد الشكل المكاني مختلفاً عن الأخرى، ففى مسرحية تصنيف الكارت " The Card Index" ترى أن إعداد المسرح ، والواقع الممزق لوجود البطل وعالم المشاهدين - المعترف بوجوده خلال المسرحية - يتداخلون مع بعضهم البعض فى شكل فنى متعدد النغمات يوصل للمشاهدين إحساساً دائماً بعدم الإئتمان ، وفى مسرحية " الشهود " The Witnesses" أو مسرحية الاستقرار الضئيل Onr Little Stabilization ١٩٦٢ نستطيع أن نبين العديد من التناقضات الحادة بين وسائل خشبة المسرح والحقيقة الخيالية (المتخيلة) والتي أدت بدورها إلى وجود توتر شديد انعكس على أحاسيس المتفرجين . أما فى مسرحية " الفعل المزعج " The Interrupted Act " ١٩٦٤ نجد دراسة درامية مفصلة للعقل فى عملية حسية واقعية والتي استطاع فيها روزفكس أن يخلق لنا كوناً مستقلاً بذاته يتجنب الواقع الخارجى ويعمل طبقاً لقوانينه الخاصة بالزمان والمكان .

وعن طريق الاستغناء التام عن الحبكة القصصية ، والسببية المنطقية والدوافع النفسية يتفحص روزفكس فى مسرحية " تصنيف الكارت " الوعى الجماعى للمجتمع البولندى والذى تم إرهابه عن طريق الإحتلال النازى والاضطهاد الذى عاناه الشعب البولندى فى فترة حكم ستالين لروسيا بعد الحرب . وفى سلسلة من الحلقات والمشهد

مفتوحة النهاية يجسد لنا روزفكس من خلال شخصية البطل التراجيى الذى يعرف باسم " البطل " الورطة التى يعيشها أبناء جيله الذى أثبتت له الأيام أن المبادئ الأخلاقية لا يمكن أن تواجه الأعمال الوحشية للعصر الحديث حيث يعبر لنا الكاتب من خلال شخصية البطل الإحساس بالانحلال الأخلاقى والعذاب الشديد الذى عانى منه كل من بقى على الأرض البولندية أثناء مذابح ستالين ، والرعب الذى كان يزرعه فى قلوب الناس . ولقد قتل البطل من أجل القيم النبيلة مثل حب البشرية والإخلاص والواجب الوطنى ، وفى لحظة من لحظات التأمل والاستبطان الساخر ، وفى لحظة من لحظات التحرر من الوهم أخذ البطل يسأل نفسه عن الحقائق التى سببت له كل تلك المعاناة . هذا ولقد أنهى روزفكس المسرحية ليس بإعطاء حل للعقدة المسرحية - التوترات التى نتجت غير قادرة على حل العقدة - ولكن بلحظة مفاجئة من لحظات الصمت المطبق . ولقد أكد على الغموض الذى يحيط بخشبة المسرح والعالم من حوله وهذا يعكس حالة مماثلة من حالات التشكك فى القيم والأخلاق والمعايير الاجتماعية فى عالم المشاهدين.

ولقد كانت فعالية الحركة لهذه المسرحية موجودة فى داخل عقل البطل ، ولكن كانت هويته تتغير من منظر إلى آخر . ولأنه كان ممزقاً بين الحلم والحقيقة فقد وجد نفسه غارقاً فى بحار من ذكريات الطفولة وتزامن ذلك مع تفكيره فى الرؤى المتعارضة لما فات من عمره ، وبينما تتكشف الأحداث ويمرور الوقت يحاول البطل بكل جهد واجتهاد أن يضم تصنيف الكارث إلى سيرته الذاتية . رجل " سنه غير محدد ، ذو وظيفه ، ومظهر معقول " يتخذ لنفسه عدة شخصيات مثل ضابط فى الجيش البولندى الذى كان يعمل ضد الشيوعية خلال الحرب وكاتباً ، وعاملاً ليس مهماً فى معهد ليس له قيمة يطلق عليه " الأوبريت القومى " ، ولقد أصبح البطل - الذى يجيب على أسماء عديدة - كل تلك الشخصيات التى يراها فيه الآخرون . فهو يوجد فى كل تلك الشخصيات ولكن ليس كشخصية متميزة متفردة فى هذا الفن الدرامى الواقعى .

وهذا النوع من دراما الاستبطان وحيث تمثّل فى مسرح خاص بالعقل وتتم فى مكان محدود بغرفة البطل التى لا يوجد بها نوافذ . وتصميم المنظر بكل ما فيه من بساطة شديدة يحمل عين المشاهد إلى بؤرة الانتباه ألا وهى السرير الذى يجلس عليه بطل المسرحية وهو شبه نائم خلال معظم وقت العرض. إلا أن الاستعارة المسرحية تتحول من

الممثل إلى خشبة المسرح ككل . وكما يحدث فى معظم مسرحيات روزفكس فإن المكان الذى يتم فيه المشهد المسرحى فى مسرحية تصنيف الكارت هو تعبير مباشر عن الواقع الداخلى للبطل . وفى مجموعة من الرموز الدقيقة التى يمكن بل التى تحمل محل الكلمات يؤكد المكان على عدم وجود أية وسيلة للهروب ، وبذلك فالمكان يعبر عن إحساس البطل بالواقع داخل شرك لا خروج منه ، بينما يوحى السرير - بكل ما يتضمنه من معانى الخصوصية - والألفة والراحة - بالهلوء والسكينة . ولذلك فالحجرة تحمل هوية مزدوجة تمثل مكاناً مادياً كما أنها تمثل الحالة العقلية للبطل . وهى أيضاً تعمل كمشهد مسرحى يسهل الوصول إليه حتى إلى "المشاهدين" . حيث يتساءل المتفرجون خلال منطقة العرض المسرحى ويتحاورون مع البطل عن حياته والتزاماته وأهدافه بالإضافة إلى ذلك فهم يقومون بالتعليق على كلمات الشخصيات الأخرى . وهذا التفاعل التلقائى بين عالم الشخصيات وعالم المشاهدين ليس الهدف منه تأكيد الوهم المسرحى بل لكى يجعل المشاهدين يشعرون بأنهم متحررون من وعى البطل .

ومسرحية " تصنيف الكارت " لا تتقدم فى خط مستقيم بالنسبة لأحداثها . فحالة عدم الاستقرار والاضطراب التى مر بها البطل قد أضعفت أفكار أساسية خاصة بالزمان والمكان فحجرة البطل التى لا توجد بها أية نوافذ تمثل وطن أبائهم ، ومكتبه ، والمقهى الذى يرتاده ، ومطعماً مجرباً فى الوقت نفسه ، وفى داخل هذا المكان المتعدد القوى فإن التقاليد الطبيعية وعوالم الأحلام يمكن أن تستحضر ويعاد ترتيبها ثم تتلاشى بعد ذلك ، أما الشخصيات - حقيقية أو خيالية ، حية أو ميتة - تظهر وتختفى من خلال عملية ارتباط حر ناتج عن التفكير القياسى وليس الحجج والبراهين . والأحداث فى منظر من المناظر لا تعتمد بطريقة مباشرة على أحداث وقعت فى مشاهد سابقة . فالماضى والحاضر فى عملية تحول مستمرة ، والوقت على خشبة المسرح يتم تقديمه ببطء شديد أو بسرعة شديدة عن طريق إنهاء الارتباط العرضية . وهذا التكنيك الدرامى الذى يعتمد على فقدان الإحساس بالزمان والمكان لا يوضح أى شئ . ولا يجعل أى فرد يتوقع حدوث أى شئ . وهو يضيف صيغة مسرحية شديدة إلى العمل المسرحى كما أنه يثبت عدم جدوى الإصرار على تقديم مستوى واحد للحقيقة . وفى هذه المسرحية تبدو وكأن المشاهد غير مرتبطة ببعضها البعض مما يخلق إحساساً بعدم وجود قصة حيث إن

كل العلاقات التى ترتبط بين الأحداث يتم تقديمها عن طريق المشاهد نفسه .

" أما فى مسرحية الشهود " ومسرحية " صفار السيدة العجوز " فإننا نجد أن الواقع الموجود بعيداً عن المسرح يفترض نوعاً من الوجود المتذبذب على خشبة المسرح حيث نجد قوى غامضة ومؤثرة تهدد حياة الشخصيات . والمسرحيتان تصوران عالماً ضعيفاً يقترب من الموت والتحلل بينما يتعلق بهن الاستمرار . وفى كلتا المسرحيتين نجد أن الشخصيات تتجنب الحقيقة عن طريق فرض بعض الأوهام البائسة على وجودهم مثل التملك ، والقوة ، والأفكار البراقة . ويجرر الأحداث يستطيع أن يتبين المشاهد إنهياراً تدريجياً لكل تلك الأوهام الخادعة التى تبدو وكأنها تعطى شكلاً ومعنى لحياة الشخصيات . نتيجة لذلك فإن الشخصيات يجدون أنفسهم مضطرين لمواجهة - قبل أن يتمكنوا من إيجاد وسائل دفاعية وهمية جديدة - عديمة وسرعة زوال وجودهم . بالإضافة إلى ذلك فإن حركة المسرحية تتطور طبقاً لنموذج تنظيم للخطر الداهم وجو الخوف المتنامى فى مواجهة خطر غير معروف ويدين هذا الأسلوب كثيراً إلى مايرتلنك Maeter linck ، و ويتكاس Witkacy وبيكيت Beckett . وتتكون مسرحية "الشهود " من ثلاثة مشاهد مستقلة ولكنها مرتبطة ببعضها البعض حيث نجد أن الأبعاد المكانية تقوى بدرجة كبيرة الإحساس بالمصير الوشيك وتحرك الأحداث إلى الذروة . وفى الجزء الأول يتم تقديم فكرة المسرحية من خلال أسلوب الحوار الثنائى حيث يروى اثنان من الممثلين دون أن يقوموا بالتمثيل وهم واقفون على مقدمة خشبة المسرح أمام الستارة المتدلية فكرة المسرحية . وينقل لنا ذلك الحوار الثنائى الأسلوب الذى يعطى فيه " الاستقرار البسيط " إحساساً زائفاً بالأمان عن طريق طمس الفروق الأخلاقية واختزال كل شىء فيه صفقات وممتلكات مادية إلى مفاهيم جاهزة لتبرير كل شىء . وفى الجزئين الآخرين نجد الأخطار الموروثة من ذلك الاستقرار تقدم لنا من خلال مواقف معينة تصبح فيها العديد من الأفكار والمعتقدات الأساسية والأخلاقية لا قيمة لها .

وفى الجزء الثانى يتعرض ذلك الاستقرار الزائف إلى زوجين سعيدين يشاهدان بكل برود من خلال سياج الشقة التى يقطنون فيها طفلاً يعذب قطرة صغيرة . ولا يتحرك الاثنان قيد أعلة بل يتسمان بالهدوء والرضا ويتم تعزيز هذا الهدوء والرضا بالموسيقى

الناعمة وضو الشمس المشرق الذى يعم الشقة .

وقد توصل الرجل والمرأة لهذا التوازن عن طريق الانسحاب من الواقع - فى الخارج- إلى الوجود المصطنع الذى خلقوه لأنفسهم . فالشقة التى يقطنون فيها أصبحت مأوى ومكان للانفصال المادى عن الآخرين . إنها أيضاً أعلى شئ يمتلكونه . فلقد قام الرجل والمرأة باختزال الواقع كله إلى مجرد أنماط للإمتلاك والتى تعطيهم بدورها القوة والأمان . ويتحولها إلى قواعد تافهة فقد أصبحت عادات التفكير بهذه الطريقة تمثل راحة كبيرة بالنسبة لهم كما أنها تمثل دافعاً هاماً ضد أى رؤية مباشرة للواقع . وإعتماد الزوجين على الأسلوب الشففى يظهر فى تفسير الزوج لوحشية الطفل والتى تعتبر آخر اختبار لهدوهم ورياطة جأشهم . ويتبع الحوار الفردى الذى قام به الزوج من التوتر الضمنى بين المساحة المرئية للشقة والمساحة الغير مرئية للعالم الخارجى الذى يهدد بتدمير الوجود المستقل للشخصيات . فى الوقت الحاضر نجد الخطر فى وضع طرح، ولأن الرجل والمرأة غير متأثرين تماماً بما يحدث فى الخارج فقد بدأوا فى استئناف روتين الحياة اليومية غير مبالين بما يحدث أمامهم .

وبعدما يغادر الزوجان خشبة المسرح بوقت قصير يظهر لنا شخص غريب مجهولاً ، وبينما هو يسير على خشبة المسرح أخذ يعيد ترتيب وتنظيف الأثاث " كما لو كان يريد أن يحو كل آثار حياة الزوجين " . وقد كان وجوده يُخرج المشهد من عالم الواقعية التقليدية وواضعاً الحركة فى إطار مسرحى مكانى . ولهذا فقد تمكن روزفكس عن طريق استخدام أبسط الوسائل المسرحية من تجنب إخفاء الصفات الأخلاقية التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت ومع ذلك فقد إستطاع أن يجذب الإنتباه إلى وزوال رضا الزوجين عن الوجود .

وفى الجزء الثالث - وفى صورة حية للركود والعزلة المكانية - لدينا شخصيتان - الرجل الثانى والرجل الثالث - يجلسان على مقعد فى قهوة ، أحدهما يواجه قاعة المشاهدين والثانى يواجه مؤخرة المسرح ، ولا يستطيع أى منهما أن يلمس أو يرى الآخر حيث إنهما ينتظران مقعداً مريحاً لكل منهما . وهى رموز مرئية لمكانتهما فى الحياة . ولأنهما لا ينظران إلى كل منهما الآخر فإن أفكارهما لا تتلاقى ومع ذلك يعتمد كل منهما على الآخر . فكل منهما يحتاج الآخر لكى يستمع إلى قصصه وأسئلته ،

وباستمرار المشهد يبدأ إحساس الأمان والرفاهية فى التخلّى عنهما حيث إنهما يدركان أن هناك من يموت على بعد خطوات قليلة منهما . ومثلما فعلت الشخصيات فى المشهد الأول فقد تجاهلوا علامات الخطر الذى يقترب والذى يرمز إليه هنا بموت المخلوق الغامض حتى - عند نهاية المشهد - ينهار وجودهما فجأة فى لحظة من لحظات السكون الغامض والمثير .

ومع هذا فمسرحة الشهود لم تصبح أبداً دعاية أخلاقية تحاول أن تتحكم فى مشاعر المتفرجين . فتوقعات المشاهد العادى وتعاطفه تفيض بالتغيرات الفجائية بين واقع خشبة المسرح وبين عالم الشخصيات . فإنه لم يكن أبداً واضحاً سواء كانوا أشخاصاً واقعيين أو ممثلين يقومون باللقاء قصيدة (فى الجزء الأول) ويلعبون الأدوار (فى الجزئين الثانى والثالث) . وتقدم المسرحية إلى المشاهد أية حقيقة إلا التى يتم تكوينها فى كل لحظة على خشبة المسرح . ولكن العالم المرسوم للمسرحية يشير إلى عالم أبعد - وهو بالرغم من أنه غير مرئى - يؤثر بقوة على حياة الشخصيات بالرغم من رفضهم القاطع لمواجهة الواقع . فوضع الشقة ومقاعد القهوة داخل مساحة خشبة المسرح يضاعف حدود تأثيرات المسرحية إلى أبعد من جدران المسرح بكثير . ولأن المشاهد يواجه جواً مغلفاً بالقلق وشعور غامر بالخطر فإنه يشعر بالأخطار الشديدة التى تواجه وجوده هو شخصياً .

ونجد أن التقدم نحو النهاية المأساوية موجود أيضاً فى مسرحية " صغار السيدة العجوز " . حيث خلق روزفكس هنا عالماً درامياً قوياً تجدد فيه الوفرة المرئية تحمل معنى المسرحية . فلا يوجد حبكة قصصية ولكن فقط خيالاً مسرحياً متكرراً . والخيال الرئيسى يكمن فى المكان الذى يتم فيه التمثيل ، وعندما تقرب المسرحية نحو النهاية فإن ذلك المكان يصبح رمزاً للمصير القاسى الذى يواجهه إنسان العصر الحديث بالإضافة إلى الواجهة الممتدة للحضارة الغربية ، وكما هو الحال فى مسرحية " الشهود " فإن الجو المسيطر هنا أيضاً ملئ بالفوضى والخطر .

ولقد استطاع روزفكس أن يحقق قوة كبيرة من خلال شكل غريب من أشكال الإثارة : من خلال شعور غامض بمصير على وشك الحدوث لا أحد يعرف ما سوف يحدث - فتزايد الإيقاع الذى يتم تطبيقه على المسرحية يدفع بالدراما للأمام فى إيقاع مرتفع

يظهر فى مناظر وأصوات قوية شديدة التأثير ، والحركة الشديدة التى ترتفع إلى الذروة فى رؤية مخيفة لفساد وموت المجتمع وتحلله .

وتتم أحداث المسرحية كلها على خشبة مغمورة بالضوء وبذلك لا يوجد شئ صغير غير مرئى من جانب المشاهدين ، والمشهد الأول يحدث فى قهوة كبيرة واسعة فى محطة للقطارات ، ويكل ما فيه من دلالات توحى بسرعة الزوال فإن هنا المكان يوحى بتأجيل أو إرجاء مؤقت للذهاب المحتوم إلى الدمار والموت . وقد كانت الأرض مفروشة بالنفايات . ويمجرد أن قام الجرسون بتشغيل مروحة كهربائية . أرسل تيار الهواء الكثير من النفايات وأوراق الشجر ، ومن الداخل كان هناك كمية ضخمة من القمامة والنفايات بجانب حوائط القهوة ، وعندما تم فتح النافذة الوحيدة للقهوة ، أغرق القهوة فيضاً منتظم من النفايات ، وكلما مر الوقت كلما زادت كمية النفايات التى تفرق القهوة بينما يمكن أن يسمع أصوات العربات التى تحمل مثل تلك النفايات خارج محطة القطار . فى المنظر الثانى نجد أن أكوام النفايات قد التهمت القهوة ، ونجد أن المنظر يدمر الاتساع فى المكان بطريقة غريبة وغامضة حيث نجد المكان مضطرباً بسبب كثرة تحرك الشخصيات الذين بدؤا يزحفون ويخرجون من خلال النفايات والأشياء الملقاة هنا وهناك مثل العرائس التى تقايل الأحجام الحقيقية والموسوعات التى تعتبر رموزاً مرئية تشير إلى الأيديولوجيات البارزة عدية القيمة والأفكار العتيقة التى لا تسمن ولا تغنى من جوع .

وتبدأ المسرحية بمشهد ساكن يشد الانتباه ترى فى اللون ، والبنية ، والشكل حيث نجد الموائد والمقاعد قد تم دهانها باللون الأسود والأبيض والأحمر ، ولأنهم مصنوعون من المعدن والزجاج والبلاستيك فإنهم يتلألأون ولمعون . بالإضافة إلى ذلك يوجد العديد من الأشياء التى تعكس الأضواء الساطعة فى مقابل الخلفية الكثيفة للنفايات البالية مثل طقم الأسنان الأبيض المتلألأ الذى تملكه السيدة العجوز ، والعديد من الحوازم ، والجنداد المطلق ، والأحذية الجلدية الخاصة بالجرسون ، والملابس المعدنية للسيدة الشابة . كل هذه الأشياء تعد أكثر من مجرد أشياء للزينة ولكنها ترمز إلى التناقض الخادع والأناقة التى يتمتع بها " الاستقرار البسيط "

ولقد كانت المرأة العجوز بكل ما ترتديه من ملابس كثيرة بالإضافة إلى المجوهرات والورود التي تتدلى من كل جزء فيها تشبه في الواقع كومة من النفائات . ونجد الجرسون يتجول في الكافتيريا بسرعة كبيرة محاولاً إثارة أهواء المرأة العجوز اللامتناهية وهي جالسة تتأرجح بين الضيق والتذمر ، وبين الحديث المرح والمسل . ولذلك نجد أن كل واحد من الاثنين يسلي نفسه بالدخول في مناقشة وحديث مصطنع يتم في إبقاعات متقطعة تعزله عن الموقف الذي يوجد فيه في الحقيقة وهو إضطراب لا شكل ولا معنى له يتم تقديمه عن طريق النفائات والتي لا يمكن أن يقدم عليها السلوك وأنماطه إلا من خلال خداع الذات . فعلى سبيل المثال نجد الجرسون يحرك الموائد بدقة ويرتب الورد الصناعية في الزهرة ونجد جرسوناً آخر اسمه " كريل " يكس بقوة النفائات عن طريق وعاء صغير لها بالإضافة إلى فرشاة صغيرة .

وفي المشهد الثاني نجد كارثة لحقت بالحضارة الحديثة وحولتها إلى ساحة للقبور وخنادق المعارك . وفي حركة بطيئة يزحف كل من الجرسون وكريل هارين من النفائات . ونرى الجرسون يرتدي خوذة حربية ويمسك مدية بين أسنانه ، ونجد الرجلين - الجرسونين - ببعضهما البعض في عناق قوى ولكننا لا نستطيع أن نتبين إن كانوا يتشاجرون أو يتعانقون أو أى شيء آخر " إنهم يتجسدون ثم يتحركون ثم يتجملون ثانية " . وبعد ذلك بقليل يظهر الجرسون وهو غارقاً في بحر من النفائات القذرة تتدلى من جسده ومن ورما يكون العالم الآن الامتداد الواسع " لمدينة الموتى " ولكن الحياة تستمر في رؤيتها الطبيعية ، ونجد " الاستقرار البسيط " يعم . وبأهدافه إلى حياة الوهم فإن المجتمع يستمر في بناء وجوده عن طريق فرص النماذج والأنماط المصطنعة عليه . فعلى سبيل المثال نجد قسم الصحة العامة يحتفظ بشكل ومظهر منظم لمقلب النفائات وذلك عن طريق رشه بالمياه وكس وإعادة ترتيب أكوام النفائات وأيضاً رسم معابر للسائرين على الأقدام . حقاً لقد ساءت الحالة الصحية للقهوة ولكنها سرعان ما استعادت عملها وأصبحت بهواً جميلاً يجلس السيدة العجوز فيه الآن وهي مرتدية ملابس صيفية حيث تقوم بعمل تسريحة لشعرها والعناية بأظفارها . وهناك أيضاً فرقة تقوم بالتدريب من أجل حفلة غنائية ، وتم إحضار الكراسي الطويلة بينما تضاعفت كومات النفائات وأصبحت كالشاطئ . ثلاث نساء شابات يرتدين ملابس الاستحمام وأخذون حماماً

شمسياً على شاطئ أبيض ، وفى الإرشادات المسرحية يعرفون بكلوثو ، لا شيسيس ، أثرودوس ، هم الثلاثة أقدار فى الأساطير اليونانية القديمة . ولكن بدلاً من أن يغزلوا خيوط الأقدار الإنسانية ويقوموا بتوزيع مصائر البشر فقد انشغلوا بلا وعى فى تفاهات كثيرة وقاموا بتحويل النفايات إلى أكاليل من الزهور .

وبينما يقترب المشهد الثانى من النهاية فإن هذا التوازن المؤقت الهش ينقلب رأساً على عقب بوصول ابن السيدة العجوز . ولقد كان ممسكاً بحقيبة سفر فى يده ويرتدى ملابس بسيطة ولكنها أنيقة . وأهم السمات التى تجذب الانتباه فى ذلك الابن هى الأشقر الناعم الطويل ، والوردة زاهية اللون التى يعلقها فى عروة الجاكيت وقطعة القماش المزركشة التى تزين عنقه . وهنا نجد التناقض القوي للفراغ والجذب والفساد الذى يعيش فيه العالم الذى لا ينمو فيه أى شئ ، والذي تصنع فيه الأكاليل من النفايات وليس من الورود . ويمثل هذا الشاب بكل براته وتألقه إمكانية تغيير الواقع وتحديده وإعادةه للوضع الصحيح . وفى محاكاة ساخرة لأسطورة المحب الثانى تعرض هذا الدخيل إلى الكثير من الاعتداءات والهجوم وذلك دفع بالدراما المسرحية إلى رؤيتها النهائية حيث كانت الأضواء الخافتة المعتمدة تغلف خشبة المسرح الواقعة فى ظلام دامس " كما لو كان خلال فترة كسوف الشمس " . فرجل الشرطة نراه وهو يواجه الشاب متهماً إياه ببعثرة النفايات . ولم يجادل الشاب فيما نسب إليه من تهمة ولكنه ببساطة أشار إلى سخافتهم : " كيف يستطيع أى فرد أن يبعثر كومة نفايات ؟ " ولكن رجل الشرطة فعل مثلما تفعل كل شخصيات المسرحية حيث رفض أن يتعرف على الحقيقة : " إننى لا أرى أية نفايات هنا " ، وفى حركة لطيفة يقدم الشاب زهرته إلى الشرطى ، ولكن الشرطى يردّها إليه فى ضحكة مضطربة . ويفقد وجه الرجل الشاب تألقه ، ويتجمد فى حسرة تعبيراً عن الحزن .

وبعد تلك المواجهة مباشرة فإن الأضواء تظهر وتختفى على خشبة المسرح لعدة مرات ، وفى مرحلة أكثر تقدماً فى فساد العالم وتحلله فإن الشخصيات تختفى وتبدو الحياة كلها وهى تقترب من النهاية . والشخصية الوحيدة الموجودة هى السيدة العجوز الوحيدة الباقية على قيد الحياة - من ذلك الطوفان الجارف للنفايات - تحفر بقوة خلال الأنقاض بحثاً عن ابنها الضائع . ويستمر هذا حتى تسدل الستارة المعدنية بسرعة . وهذه

النهاية التى تدعو للدهشة تستبدل الانفجار الأخير : حيث إنه بدون أى مقدمات أو تخدير فإن الستارة تسدل وتنتهى المسرحية والرؤيا الغامضة التى تم إثارتها على خشبة المسرح . ولهذا وهو على علاقة طيبة مع الممارسة الدرامية فإن روزفكس يحطم أى وهم للواقع حيث نجد وجود الشخصيات بلا وعى قد تم سحقه عن طريق كارثة غير معروفة بالإضافة إلى ذلك فهو يوقع المؤلف فى مفاجأة مسرحية مروعة - فالمشاهد الغير واع الذى تم تقويضه بالتفاعل الشديد لأوهام الشخصيات ينجى ، الآن بدهشة تصدمه حيث إن كل المقدمات التى تم وصفها للمسرحية تم إنكارها على غير المتوقع . والأداة الساخرة التى تكمن فى النهاية تترك المشاهد وفى حالة من الارتباك والإضطراب . وبذلك فقد عالج الكاتب المسرحى عالماً (الحيل المسرحية) ليعرض العالم الآخر (الحياة الخيالية للشخصيات) وذلك من أجل أن يجعل المشاهد ين يشاركون بخيالهم فى الصدمات التى ربما تؤثر على حياتهم هم الشخصية ، وقام المؤلف أيضاً بالقيام بخدعة حيث استطاع أن يثير هذه الإستشارة تعمل على إيجاد شعور قوى لدى المشاهد بعدم التحكم فى حياتهم أو استجابتهم - وهذا التأثير يماثل موقف الشخصيات فى المسرحية .

أما مسرحية " الفعل المزعج " وهى مسرحية كوميدية غير مكتملة - عمداً - من أربعة مشاهد هى فى الواقع أقصى رفض جوهرى لما كان دائماً أساس المسرح ألا وهو تقديم الحياة الإنسانية فى شكل أحداث درامية وبالرغم من أنه من الممكن أن نخرج العديد من القصص التى تختبئ تحت المظهر الخارجى للمسرحية إلا أن روزفكس هنا يحاول أن يبنى العلاقات فى المسرحية حول الصراع بين المهندس وابنته ويرفض أن يطور أى شئ سوى ذلك . والمسرحية تبدأ وكأنها دراما عائلية بسيطة إلا أنها سرعان ما تتحول إلى عملية تجسيد مبدعة تتطلب نوعاً معيناً من الانتباه بالإضافة إلى المشاركة العقلية من جانب المشاهد . ويشير عنوان المسرحية ليس فقط إلى العلاقة الغرامية التى تربط بين المهندس والمرضة ، ولكن يشير أيضاً إلى الطرق المركبة للمؤلف المسرحى الذى يسعى إلى أن يسلب من العمل الأدبى البقاء ، وأن يسلب الحدود وذلك من خلال توزيعات مكانية عشوائية ومؤقتة . وكواحد من مفاهيم وأفكار الفن الذى أبدع فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات فالفهم والتصور يأخذان الأولوية عن

الشكل بمعنى أن الفكرة والتنفيذ أهم بكثير من النتائج الكامل الذى يعمل فقط على توثيق الفكرة . إن روزفكس يقود المشاهد من خلال وعيه الإبداعى حيث يجمع بين اعتراضاته على التقاليد الدرامية والمعايير النقدية من خلال موقفاً جديلاً قوياً واضحاً يدعو إلى التغيير ، وقد عبر عن هذا الموقف من خلال نقطتين رئيسيتين الأولى هى الإرشادات المسرحية-التي يجب أن تكون موجودة فى ملاحظات البرنامج - تكون ثلثى المسرحية ولكنها فى الوقت نفسه تقدم إرشادات فنية بسيطة لكل من الممثل والمخرج . إلى حد ما فإنهم يزودون العمل بالتوثيق للعملية الإبداعية للكاتب المسرحى وهذا المشهد المسرحى الذى يؤدبه شخص واحد يشتمل على معظم تعليقات روزفكس اللاذعة على المحددات الموروثة للخيال المسرحى ولأنه على وعى كامل بالطرق والأساليب التى يستخدمها كتاب الدراما من أجل خلق عالم منطقى يمكن تصديقه على خشبة المسرح ، فإنه يمزج تلك الأشكال المسرحية البائدة ويقول إنها حيل مكشوفة ومعروفة . وقد كانت طريقته تتمثل فى أن تأخذ بعين الاعتبار الاحتمالات التى قدمتها الواقعية المسرحية بكل تفسيراتها السببية المنافية للعقل وحينئذ يضعف بطريقة منظمة صدق ذلك التأليف المسرحى العتيق :

" سيدة جذابة شابة وجميلة تحمل حقيبة سفر كبيرة تقضى عبر الغرفة قالت لوالدها وهو مهندس معروف فى الترو واللحظة إلى اللقاء ثم غادرت المنزل إلى السى الأبد متوجهة إلى الولايات المتحدة الأمريكية حتى تعيش مع عائلة والدتها المتوفية والدها لم يقدم لتوديعها لأنه يتمدد فى مكتبة ورجله فسى جيبرة من الجيس ولسوء الحظ فإننا لا نستطيع أن نثبت على خشبة المسرح - من خلال ما يُعرف بالوسائل المسرحية - أن المرأة الشابة ستغادر المكان للأبد أو أنها حتى ستغادر أمريكا الشمالية . فنحن لا حول لنا ولا قوة . حقاً كان من الممكن أن نستخدم راوى ، أو تليفون ، أو صوت الأب من الهجرة الأخرى ... والمرأة الشابة يمكن أن يُنادى عليها لتتزيد بالمعلومات عن الرحلات المتجهة إلى هامبورج ، لشبونة ونيويورك . ولكن كل هذا قد حدث بالفعل قبل رفع الستارة بالإضافة إلى ذلك فإن هذه المشاهد كانت سوف تأخذ حوالى خمس وأربعين دقيقة لتأديتها بينما الدراما الواقعية ربما تكمل سياقها . ولسوء الحظ فإننا لا نملك الوقت لنعرض فى

مسرشنا .. الأسباب التي أدت إلى رحيل السيدة الشابة - " .

وبعيداً عن وظيفتهم الأساسية كهجوم منظم على الواقعية المسرحية ، فإن الإرشادات المسرحية تسمح لروزفكس بأن يعرض إبداعه دون وساطة الشخصيات وبينما يستمر تيار الفكر المفرط للكاتب المسرحي فإن خشبة المسرح تصبح مظهراً مادياً لخياله حيث يستكشف الاحتمالات المختلفة لتطور أحداث المسرحية . وبذلك يمكن القول بأن روزفكس يسرح النشاط الفكري حيث يقدم المفاهيم المجردة في صورة مرئية دقيقة . وهو عن قصد يحرف ويخيب الأجزاء المتبقية من الحبكة القصصية ، ويرج الشخصيات من الوظائف الروائية التقليدية . علاوة على ذلك فإنه يستهجن ويشعر بالسعادة في التأكيد على الاتجاه البعيد تجاه الشخصيات الدرامية وذلك من خلال تداخلاته المدهشة في عالم وجودهم الخيالي . وهو دائماً ما يوقف حركة المسرح مستخدماً في ذلك بسخرية الوهم ، والحداد ، ومزقاً حقيقة الشخصيات وواقع حياتهم وبهذا يجعل خدع ووسائل خشبة المسرح واضحة . ويمكن القول بأن الشيء الذي يربط المسرحية كلها ويعطيها القوة المعركة هو ذلك البعد الساخر للكاتب المسرحي . وبينما تتقدم الأحداث المسرحية في التأليف المسرحي التقليدي عندما يتم وضع مقدمات معينة فإن في المسرحية التي نتناولها يحدث شيئاً مختلفاً فكلما تمر الأحداث وتتوالى كلما يكون من غير المحتمل أو من المستحيل أن تتكشف الأحداث و التحولات التي لا تتوقف داخل المسرحية .

في المشهد الأول تقول الابنة وداعاً في ورقة تضعها تحت سلطانية السكر ، وفي المشهد التالي تجد مديرة المنزل الخطاب وتقرأ بصوت مرتفع بينما تلتهم مكعبات السكر وتضعها في فمها ، ثم تسأل نفسها " ماذا يمكن أن أفعله الآن " وعند هذه النقطة تشور خشبة المسرح في اضطرابات وفجوات غير متوقعة لأن الكاتب المسرحي أعاد إلى الحياة الكثير من التفسيرات السريالية والرمزية والاجتماعية والواقعية للأحداث . حيث أنه خلق وأبدع ببراعة وحيوية كوميدياً ساخرة تحدث فيها توقعات المتفرجين . حيث كان المشاهد دائماً في حالة من الترقب والإثارة التي تثير البهجة ، ولكن لم يكن التأكيد على التفاصيل الروائية ولكن كان الترقب والإثارة ينصان على أسلوب روزفكس وطريقته في حل المواقف المسرحية المتوهجة التي نسجها بإبداع

ومهارة . وفى المشهد الثالث الرمزي - على سبيل المثال - نجد الغرب يدخل ويجلس أمام المائدة ثم يصب لنفسه كأساً ويشعل سيجارة ثم يخرج دون أن ينبس ببنت شفة ، وفى مثل تلك التعاقبات فإن أسلوب روزفكس المفضل هو أسلوب ويتكى Witkacy التأكيد المرئى من خلال التركيز الحاد الذى يوجه نظر المشاهد إلى التفاصيل الهامة أو الشخصية أو منطقة على خشبة المسرح وبذلك فإنه يستطيع أن يستحوذ على انتباهه للحظة ليست بالقصيرة ، دافعاً المشهد فى وعى المتفرج وأحاسيسه . وأسلوب روزفكس هذا يعتبر عكساً ساخراً لوسيلة Piece bien Faite حيث نجد شيئاً تافهاً - كوب المياه فى مسرحية ايوجين سكرايب Eugene Scribe كوب الماء ١٨٤٠ أو خطاب غرام مفقود فى مسرحية فيكتورين ساردو Victorensardou "قصاصة الورق" ١٨٦٠ - يتم استثماره واستغلاله بإعطائه أهمية عميقة لا تظهر إلا فى نهاية المسرحية . ولكن التفاصيل فى اللقطات المأخوذة عن قرب - فيما ينجزه روزفكس - مثل خطاب الأنثى ، والثقب فى الجيوب الأيسر للغرب والذباة التى تجلس على مكعب السكر ، والثلاث شعيرات الموجودة على رف الكتب ، تعد أشياء متناقضة وغير ذات معنى - ولقد فعل ذلك روزفكس عن قصد - والنتيجة هى الكثير من التحولات والاستبدالات المكانية التى تفسد الأسلوب الواقعى وتدحض الخبرات اليومية العقلانية

"وتصنيف الكارت " ، "الشهود " ، "صغار السيدة العجوز" ، "والفعل المزعج" تمثل كلها المحصلة لإنجازات روزفكس ككاتب مسرحى . فى تلك الأعمال المثيرة والقوية فإن الحقيقة إشكالية شديدة توجد فى حالة مستمرة من التدمير وإعادة البناء ، ولأنه كان متحرراً من الأفكار النفسية والسر القصص فإن مسرحيات روزفكس تستمد قوتها غير العادية على خشبة المسرح ليس من النص المكتوب ولكن من خلال التوزيع العبقري للاستقطابات المكانية . ولأنه أستاذ للأسلوب الدرامى والتأثير البصرى المرئى فلقد استطاع روزفكس أن يرفع بمسرحياته من مستوى التأليف المسرحى الواقعى وتوقعات المشاهدين إلى عالم الحرية والمسرحية التامة . كما تعكس تلك الأعمال مهارته الرائعة فى التلاعب بالتقاليد المسرحية وفى توجيه المشاهدين إلى حيثما يريد . بالإضافة إلى ذلك فإن تحكم روزفكس ومعالجته لمستويات الواقع تعتبر سلاحه المفاجئ - ليستفز ، ويهاجم، ويستحوذ على انتباه المشاهدين ، وحينئذ يجبرهم على الشك فى استقرار عالمهم - العالم الذى يوجد خارج المسرح ...

١٦- مسرحية يوم القيامة : لصمويل بيكيت

القضاء اللامحدود

جيمس . ي . روبنسون

كنت : هل هذه هي النهاية الموعودة ؟

إدجار: أم أنه وصف لذلك الرعب

.....

كنت : لا تشير روحه . أوه دعه يمر !

(الملك لير)

فى معظم أعمال صمويل بيكيت الروائية والمسرحية يبدو وكأننا فى مشهد من مشاهد يوم القيامة . أو فى عالم مجرد يقف على حافة الزمن منتظراً " النهاية الموعودة " والتي لا تحيى أبداً . وإيمان صمويل بيكيت بالآخريات إيماناً غير مؤكداً حيث إنه غير متأكد من بعض المفاهيم مثل مفهوم الآخر . أو الحياة بعد الموت :

" لا ، لا يوجد شيء مؤكد " (فى إنتظار جودو) ، ومع ذلك " شيء ما يأخذ طريقة " (نهاية اللعبة)

وعلى ما يبدو فإن شخصيات صمويل بيكيت قد تم تصويرها وكأنها فى طريقها إلى مكان لا نهاية له ، حيث يظنون فى ذلك الطريق بلا نهاية ، وحيث يقتربون من الحل الذى لا يجيىء ولا يظهر أبداً . كما تشارك تلك الشخصيات فى عملية الإضعاف من مفهوم الوقت والمكان وذلك يؤدى بدوره إلى الحساب الروحي والتحرر طبقاً للمعتقدات الدينية للعالم العربى . فشخصيات بيكيت تظل على هامش يوم القيامة مقيدة بموتها ، ومقيدة لكل منهما الآخر ، ومقيدة لأنفسها ، ومقيدة إلى وعيها بوجودها الغير مكتمل . وقد قام أحد الرواة فى إحدى روايات صمويل بيكيت بتلخيص السخرية والتهكم فى إيمان بيكيت بالآخريات حيث حرص بنفسه على أن

يفعل شيء لا يمكن أن يفعله بأى حال من الأحوال ألا وهو أن يمثل دور الرب الذى يقوم بالحساب ويقوم بالعفو :

إننى فى سكون التحلل حيث تذكرت فيه العاطفة المضطربة الطويلة . ألا وهى حياتى ، وإننى قد قُمت بالحكم عليها كما يقال أن إله سوف يحاكمنى وبكل جرأة وصرامة .

هذا وعلى الرغم من أن معظم - بل كل - كتابات بيكيت الأدبية ربما تلاحظ على أنها مسرحية يوم القيامة Doomsday play فى المعنى الساخر السابق ، إلا أننى أنظر فى هذه المقالة على بعض الأجزاء المسرحية المختارة التى تسمح بمعالجة خاصة لما يسمى بمسرح يوم القيامة Doomsday Theatre . إن مساحة المسرح تبرز عالماً محدوداً يحاول كل من بداخله - أى الشخصيات - أن يخرج منه وبذلك تكون خشبة المسرح عند صمويل بيكيت مكان لا نهاية له وفضاء لا محدوداً يتكون من الكثير من المناطق الغير محدودة ولكنه يظل بلا نهاية حداً لا يمكن الخروج منه . وهناك سمتان أساسيتان يتصفان بهما مسرح يوم القيامة عند بيكيت : الأولى أسطورة اللاتهاية أخذت مكان الأسطورة التقليدية للطريق إلى الجلود ، والثانية هى أن المسرحيات التى كتبها فى البداية وحتى أواخر ما كتبه - تمثل تجربة متطورة فى طريق مكان يوم القيامة . إن التقدم فى أدب بيكيت كما تم توضيحه من خلال المسرحيات المختارة فى هذه المقالة هو انعكاس لأسطورة اللامحدودية التى يحاول أن يشير إليها ذلك الأدب ، والمسرحيات تقل جوهرية . كما تقل فى وضوح المحيط . أما المسرحيات الحديثة فإنها تقدم الشخصيات داخل أماكن مسرحية مظلمة وضيقة بشكل متزايد والذى أصبح فيما بعد يمثل هروباً قوياً - ولكنه غير منتهى - من الذات حيث إن المسرحيات دائماً ما تقترب من حافة غير محدودة " شيء ما يأخذ طريقه " .

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار مسرحيات يوم الحساب فى القرون الوسطى مثل مجموعة مسرحيات عيد القربان ككمييار للمقارنة من أجل أنها أفضل المسرحيات وهى يوم الحساب عند بيكيت . وفى إنجلترا نجد أن كل واحدة من المجموعات الأربع تنتهى مسرحية ليوم القيامة تقوم على ماثيو ٢٥ : ٣١-٤٦ ، يستدعى المسيح الجميع إلى الحكم الأخير حيث يفصل بين الخراف والماعز ، وبين الطيب

والشهير ، ويرحب من يدخل الجنة ويطرد الملعون إلى النار الخالدة . والمسيح الذى يظهر جروح عملية الصلب التى تقتل الخلاص هو الشكل الأساسى المسيطر على المسرحيات من ذلك النوع فى القرون الوسطى . وكقاضى ومنقذ فهو يبذل الزمن ويسترده ، أما الناس الذى يتم استدعاؤهم إلى المحاكمة فهم شخصيات متحررة من مظاهر الترف والحلى فى هذا العالم ، فالشخصيات مثل تلك الشخصيات الرمزية كالخراف والماعز يتم التعرف عليها على حافة الزمن وكأنها المنقذ أو الملعونة فقط .

وهناك العديد من الأخيلة المسرحية التى تبرز الطريق إلى اللامحدود فى مسرحيات الحساب فى العصور الوسطى . وفى مسرحية الخنزير فإن التفسيرات اللاتينية تشير إلى أن المسيح سوف يأتى يوم القيامة " كما لو كان فى سحابة " ومن حوله الملائكة حاملين أدوات الصلب (الصليب ، تاج الأشرار ، الرمح) ، وتعكس بعض التسجيلات من إنتاج مسرحى يضم مسرحية ليوم الحساب فى القرن الخامس عشر عرضاً مسرحياً مهيباً شهد مركباً متجهاً نحو السماء ، وقد كانت الحافلة التى تقل الموكب من الحديد المتجانس من اللون الأحمر والرمادى ، وملائكة صناعية ، بالإضافة إلى الكثير من السحب الحمراء والزرقاء التى تتدفق من السماء على أشعة الشمس الذهبية ، وبناء متجاوز يمثل " مدخل الجحيم " ، والعديد من القمصان والتيجان والباروكات والأقنعة . وفى آخر مشاهد ذلك الإنتاج نجد المسيح يرتفع إلى أعلى فجاء الخلود وهو جالس على مقعد حديدى على بكرة . وفى نهاية مشهد الويكفيلد نرى الشيطان توتيفيلس Tutivillus - الذى كان متبهجاً نتيجة لجمعه عدد كبير من الأرواح الشريرة - وهو يقود موكب من الشياطين والأشخاص الملعونين وهم فى طريقهم إلى الحافلة التى ستأخذهم إلى الجحيم ، بينما نرى المسيح وهو يحمى الأشخاص الطيبين ويقوم بمساعدتهم على الصعود إلى الحافلة التى ستقلهم إلى الجنة بينما يقومون هم بالغناء بطريقة جماعية كما يشير النص أغنية أجراس كنيسة القديس . وتلخص بعض النقوش اللاتينية المشهد الذى أثر على التحول من الزمن إلى الخلود (ولهذا فالعبور من مكان إلى مكان آخر . فهو (ابن الله) يضع النهاية ، ومصاحباً ذلك لحناً للملائكة) . وببساطة شديدة يتحرك المسيح عبر مساحات المواقب فى العصور الوسطى بينما يصبح شكل يوم الحساب وكأنه احتفال التجاوز ، الطريق إلى الخلود .

وقد أشارت إدارة ذلك المسرح المفتوح لمسرحيات يوم القيامة فى القرون الوسطى إلى المخلصين وبذلك فقد أكدت على الصعود والتجاوز : ومسرحيات يوم الحساب عند بيكيت أخفقت فى أشكال الدوائر المسرحية أو الطاقة المسرحية ومسرحية يوم الحساب فى العصور الوسطى انتهت إلى الحساب والمرور إلى الخلود بينما نجد عند بيكيت الأمر يختلف بحيث لا يوجد معيار للحكم . وعلى الرغم من أن شخصيات بيكيت فى طريق ما إلا أنهم لا يمرون ولا يسيرون . ومسرحيات العصور الوسطى قدمت أسطورة الطريق إلى الخلود . أما بيكيت فقد قدم أسطورة اللامحدود .

ومسرحية " فى انتظار جودو " Waitng For Godot (ظهرت الطبعة الإنجليزية ١٩٥٥ والطبعة الفرنسية عام ١٩٥٣) استغلت بطريقة مباشرة الكثير من الأشكال التوراتية ليوم الحساب . وفى بداية المسرحية نستطيع أن نرى فلاديمير وإستراجون وهم يتناقشون ويتحاورون فى قضية اللصين اللذين توفيا مع المسيح (لوك ٢٣ : ٣٢-٤٣) . " واحد من اللصين تم إنقاذه " يقول فلاديمير . " إنها لنسبة معقولة " (صفحة ٨) . وبعد ذلك فى المزاح الذى تبع ذلك تناول ديدى وجوجو Didi and Gogo فكرة الخلاص (هل أنقذ اللص من المجسم أو الموت ؟) كم تناولوا أيضاً الكثير من الدلائل الرياضية (واحد فقط من مؤلفى الأناجيل الأربعة قال أن أحد اللصوص تم إنقاذه) . إن شكل اللص الشرير واللص الطيب يمثل مسبقاً الخراف والماعز على يمين ويسار المسيح فى المحاكمة العامة .

ولقد لاحظ هذا بيكيت عن وصف اللصين : وخذ على سبيل المثال عقيدة القديس أو جستن فى النعمة التى تعطى والنعمة التى تؤخذ : هل فكرت فى السمات الدرامية لهذه النظرية اللاهوتية ؟ لحين تم صلبهما مع المسيح وقد تم إنقاذ واحد منهما بينما لم يتم ذلك للآخر . وكيف لنا أن نفسر هذا التقسيم " ؟ وصعوبة التفسير تعد واحدة من الأفكار الرئيسية فى مسرحية " فى انتظار جودو " وبالقرب من نهاية الفصل الأول من المسرحية نرى الولد وهو رسول من عند جودو يقابل ديدى وجوجو . ونعلم أن هذا الولد يعتنى بالماعز وجودو لا يضربه . أما أخوه فيرعى الخراف . وجودو يقوم بضرب راعى الغنم ، ويدعى الولد ذلك . جودو يعامل الماعز والخراف بتقليد معكوس لما كان يفعله المسيح يوم الحساب .

ولكن جودو هذا غير موجود مهما كان إعداد وترتيب الماعز والخراف . فجودو هو العدم ، هو الشيء الذى لا سبيل إلى معرفته . كل القيم التى يمكن توضيحها وتفسيرها عند ماتيو ٢٥ ، مجموعة أعمال الرحمة والعفو التى كان يقدمها المسيح ، كل ذلك اختفى كعلامة من علامات الخلاص . ويعتقد كل من ديدى وجوجو أنهم عندما يقابلون جودو سيتم إنقاذهم . ولكن الخلاص ليس شيئاً قابلاً للتفسير فى أسطورة هذه المسرحية . إن ديدى وجوجو ربما يتحفظون بميعادهم حتى يوم الحساب ولكن على العكس من اللصين المصلوبين أو الخراف والماعز عند ماثيو Matheu فإنهم ينتظرون منفرجى السائقين فى مكان مهجور .

فى مسرحية " فى انتظار جودو " فإن الشكل المسرحى لتقليل حافة الوجود وتقريبها ناحية يوم الحساب هو طريق جانبى على أحد جوانبه شجرة وهضبة صغيرة غير مأهولة إلا بزوجين من المخلوقات بالإضافة إلى رسول من عند جودو . وأثناء سير المسرحية ذات الفصلين فإنه يمر يومان وليلتان (حيث نرى قمرأ فى نهاية كل فصل من فصلى المسرحية) وأحداث المسرحية تدور حول نفسها وتنتهى من حيث بدأت . أما الأربع أو الخمس أوراق التى تظهر على الشجرة فى الفصل الثانى فإنها تؤكد ضغط الزمن فى أسطورة اللامحدود

فلاديمير : لكن مساء أمس كانت كلها

سوداء ولا توجد فيها أوراق . وأصبحت الآن .

تحمل أوراقاً

إستراجون : أوراق ؟

فلاديمير : فى ليلة واحدة .

إستراجون : لا بد وأنه فصل الربيع

فلاديمير : ولكن أفى ليلة واحدة !

وفى تسلسل دائرى غير محدود فإننا نرى أحداث وزمن المسرحية يتقلصان باستمرار ، وينكمش هنا التقسيم بين الشتاء والربيع إلى ليلة واحدة .

ويؤكد الكلام الذى قاله لاكمى لنفسه فى الفصل الأول فكرة بيكيت عن الكون الذى يتقلص ويتضاءل . حيث يلقي وهو منهار جزءاً مسرحياً لغوياً غير مرئي ولكنه يحمل الكثير من المعانى . ولقد أوضح بيكيت هذا المعنى كالاتى : " فكرة المونولوج هى أن تتضاءل على أرض مستحيلة وتحت سماء لا تبالى " ويلخص المونولوج عملية تقلص الحياة فى حماية اللامبالاة صعبة التفسير وليس التقدم فى اتجاه النهاية والحساب .

وتعتبر مسرحية بيكيت " نهاية اللعبة " Endgame " ١٩٥٨ والتي ظهرت الطبعة الفرنسية لها فى عام ١٩٥٧ بعنوان Fin de partie أعقد أعمال بيكيت التى قدم فيها أشكال الإيمان باللامحدود واللامتناهى . فنحن فى غرفة مغلقة ، مأوى ، بها حوائط زائفة ، ونافذة من جهة اليمين (الأرض) وأخرى من جهة اليسار (البحر) كما يوجد مكان بين الاثنين يقترب من حالة اللامكان (الفراغ) . بالإضافة إلى ذلك يوجد صندوقان من الأخشاب يحتويان على عدد من جنوع الأشجار وبقايا " الأجداد الملعونة " " نيل Neil و ناج Nagg " وقيل أن تنتهى المسرحية ربما يكون أحدهما ميتاً وربما يكون الآخر على قيد الحياة . فى البداية نرى هام Hamm وهو جالساً على مقعد وثير . وهو كفيف غير قادر على أن يقف وقد كان وجهه مغطى بوشاح أحمر اللون . ثم نرى كلوف Clov الذى يقف مراقباً للعالم الخارجى من النوافذ ، وهو ينظر إلى الفراغ الذى نفهم بعد ذلك أن هذا الفراغ لا نهاية له . إنه السراب ويقول كلوف فى البداية " انتهى ، وأثناء أحداث مسرحية " نهاية اللعبة " تجعلنا لغة المسرحية تقترب أكثر وأكثر من النقطة صفر حيث نمر ببخيرة على حافة الحياة أو تقترب من حافة النسيان . ونعلم أن خارج هذا المأوى " لا يوجد أى شىء آخر " و " لا يوجد أى مكان آخر " . " لا توجد طبيعة أخرى " فإن ما يوجد فى الخارج هو " العدم " " لا يوجد شىء يظهر فى الأفق " فلاتوجد شمس ، لا يوجد شىء سوى العدم وخلال أحداث المسرحية نعلم أنه لم يعد هناك أية حلوى ، ولم يعد هناك فيضانات ، ولم يعد هناك توايبت . وفى آخر حركة منطوقة فى المسرحية نستعد لأن نتعرف على النتيجة النهائية ، الخلاص النهائى : يقول كلوف " هذا ما نطلق عليه عمل الرحيل كما يقول هام " المنبوذ " ويقوم هام بإلقاء وطرح بعض الأدوات التى يتم استخدامها فى المسرحية مثل الحطاف ، والكلب الدمية والصفارة . ولكن قبل أن يقوم بعملية لإلقاء هذه مباشرة يظهر كلوف وهو مرتدياً

ملابس جديدة ، كما تظهر أيضاً بعض الأدوات الجديدة التى تستخدم فى المسرحية قبل قبة ينما المصنوعة من القش الملون ومعطف من الصوف الخشن ومعطف للمطر ، كما يسك بيده أيضاً شمسية وحقيبة . وكلوف لم يكن موجوداً . المسرحية لم تصل للنقطة صفر حيث رجعت إلى مشهد البداية حيث يقول كلوف " انتهى ، لقد إلتهى ، تقريباً ، لابد وأن يكون انتهى " ولكنها أبداً لا تنتهى .

وما يتصوره هام (الأعمى) المصير المحتوم داخل الحوائط الكاذبة لفرقة مسرحية " نهاية اللعبة " ما هو إلا " فراغ لا محدود " ولقد قال هام ذات مرة محدثاً كلوف أنه أى كلوف سوف يصبح أعمى فى يوم من الأيام وسوف ينتظر إلى الحائط ويفلق عينيه ثم يفتحها فلا يجد " أى حوائط أبداً " ولكنه سيد فراراً مطلقاً يحقق به من كل جانب حيث لا يمكن أن تملؤه كل الأموات بعد عودتهم إلى الحياة من كل العصور والحقب ، إنه فراغ لا نهائياً وهنا سوف تكون كُهيبة صغيرة فى سهل كبير خال من الشجر (ص ٣٦) . إذن فنحن ننظر إلى مسرح بيكيت على أنه مكان اللامحدود أو مكان " الفراغ الذى لا نهاية له " كما ننظر إلى الممثلين - وربما لأنفسنا أيضاً - على أنهم أشكال دقيقة وصغيرة إلى أبعد الحدود يؤدون من خلال قالب كوميدى ساخر صعب التفسير . ومثل الحبية التى توجد وسط سهل كبير لا شجر فيه ولا ماء فإن شخصيات بيكيت أصبحت جزءاً من عملية يحاولون فيها ولكنهم يفشلون فى أن يصلوا مثل الكمال المستحيل .

والأشكال العنيفة للشخصيات فى مسرحية بيكيت " نهاية اللعبة " يتم إراحتها بلعبة هادئة عن اللاتنهاية حيث أدخل بيكيت لعبة داخل نهائية اللعبة أثناء الجزء الأخير من المسرحية . فى منتصف المسرحية ترى كلوف وهو يضع تلك الصيفة للنهائية المحتملة للعبة : وهو يقول لهام " أنت تصفر لى ولن أتى إليك . إن الجرس الخاص بالإنذار يثق . إننى مرهق جداً . إنه لا يثق إننى ميت (ص ٤٧) ، ولكى يوضح لهام أن الجرس يعمل وأن الساعة قادرة على أن تثق يحضر كلوف الساعة ويجعلها تثق ثم يصرخ مخاطباً هام :

" إنها تصلح لأن ترتق الموتى ! هل تسمعها ؟ " ص ٤٨ - وبعد ذلك وبينما تتحرك المسرحية لتقترب من النهاية يقول هام " دعنا نجتازها ونغلق عليها " ص ٧٠ -

ثم يدخل كلوف مرة أخرى حاملاً المنبه ثم بعد ذلك يغلفه علي الحائط ص ٧٢- . وحينئذ يضعه مقدمة صندوق ناج ص ٧٩- . وهنا نرى تلك التقنية المسرحية التي ترشدنا إلى الوقت الذي لا نهاية له حيث لا نسمع مطلقاً الساعة تدق ، وهذا يعنى- طبقاً لما يعتقد فيه كلوف - إشارة إلى أن كلوف قد مات ، لم يذهب بل مات . ولكن نبدأ هنا فى التساؤل لأن المسرحية تصبح على حد التجمد والتوقف فالمدة التي سنتظرها حتى يدق المنبه أو لا يدق وذلك لكي نكون متأكدين من أن كلوف قد مات ولم يذهب ، بل مات؟ (فى النهاية لم يفعل كلوف أى من الشئتين حيث إنه لم يموت ولم يرحل) ، متى نستطيع أن نقول بكل تأكيد إن حالة " إنه لا يدق " ماهى إلا حقيقة ماضية ؟ لا نستطيع ؟ لا نستطيع - طبقاً لدهاء اللعبة - مطلقاً أن نعرف سواء مات كلوف أم رحل ، هذا ولغز الساعة ذلك يمكن أن يقارن باضطراب العقل البشرى المحدود الذي يحاول أن يتخيل يوم الحساب والحياة القادمة لا نستطيع أن نكتشف جرس المنبه فى نهاية الزمن مادامنا على قيد الحياة . ولا نستطيع أن نكتشف الوعى بالموت أو الخلود مادامنا على قيد الحياة . وبالنسبة لبيكيت مثل هذا المأزق المتناقض يعتبر شراكاً للوعى العقلانى الذى يؤدي إلى أسطورة اللامتناهى . هذا المنبه الصامت فى نهاية مسرحية " نهاية اللعبة " وهذا الجرس الذى " يستطيع أن يوقظ الموتى " ومع ذلك لا يدق بأي حال من الأحوال - ربما يمكن تفسيره على أنه محاكاة " لصوت البوق العظيم " الذى سوف يلقبه ملائكة المسيح من أجل إعلان اللحظة الحاسمة ليوم القيامة " وغالباً ما يشير الباحثون فى أدب بيكيت إلى " المندبل الكبير الملطخ بالدماء " (كما تصفه الإرشادات المسرحية) الذى يغطى وجه هام فى بداية ونهاية مسرحية " نهاية اللعبة " على أنه قناع عليه صورة المسيح . مثل هذه الإشارات والتلميحات إلى معاناة المسيح تواجه بعض الجدل والمناقشة حول الإيحاءات المسيحية لكلمات كلوف الافتتاحية والتي يقول فيها " انتهى ، لقد انتهى ... " ، وهذه الكلمات تشابه كلمات المسيح الأخيرة وهو على الصليب " لقد انتهى " (جون ١٩ : ٣٠) وهذه الإشارة هى محاكاة ساخرة وذلك لأن كل من هام وكلوف لم يحضرا أى شئ . لكي ينتهى . وربما نقول أيضاً إن المندبل الملطخ بالدماء يوحى بالمندبل الذى كان مع رأس المسيح المدفونة ، تلك القطعة المصنوعة من الكتاب التى تركت خلف المسيح فى القبر عندما أعيد إلى الحياة مرة أخرى (جون ٢٠ : ٧) إن الإشارة هنا تعتبر تقليداً ساخراً : عندما أشار إلى المندبل فى نهاية

المسرحية (مخاطباً إياه " المنديل القديم الذى لا ينفذ إليه الماء " فى الطبعة الإنجليزية للمسرحية و " Vieux linge فى الطبعة الفرنسية) قال هام إلى تلك القطعة الكتابية " أنت إمكت " وهام يظل مع قطعة الكتان فى القبر كما كانت . لا يوجد أية إعادة للحياة .

فى الواقع يمكن القول إن مسرحية " فى انتظار جودو " و " نهاية اللعبة " يمثلان أسطورة اللامحدود ويطورها وذلك عن طريق المحاكاة للصور المسيحية والإيمان بالآخرىات . فالشخصيات - المرتبطة ببعضها البعض كل زوج على حدة - لم يكونوا قلقين بسبب ارتباطهم بوعيهم الذاتى . وفى مسرحيات يوم القيامة - التى تبعث هاتين المسرحيتين - فى حياة بيكيت المسرحية نجد أن تلك المحاكاة للأساطير المسيحية تد اختفت ، وذلك لأن بيكيت بدأ فى التركيز على رؤيته الخاصة بالمعاناة الإنسانية التى يقدمها للوجود الإنسانى . الشخصيات أصبحت أكثر ارتباطاً مع الحديث الفردى الذى يجرونه على خشبة المسرح أو الحوار متعدد الأبعاد مع النفس . كما أصبحت الشخصيات أكثر ارتباطاً بمحاولة إدراك أفكار أو نحو ما يمكن أن يطلق عليه الوعى الذاتى الديكارتى . وفى خلال محاولاتهم لمحو ذلك الوعى فإن شخصيات بيكيت تناضل من أجل الوصول إلى طريق يؤدى إلى منطقة لا يمكن إدراكها بها نوع من الكائن المتجاوز ، أو الكائن الآخر أو عدم الوجود .

أما منظر يوم القيامة فى مسرحية " الأيام السعيدة " (١٩٦١) فهو عبارة عن بقعة محروقة من الأرض حيث نرى البطلة وينى Winnie وهى مدفونة حتى وسطها فى الفصل الأول وحتى عنقها فى الفصل الثانى تقوم بإلقاء بعض الكلمات الفارغة . أما زوج وينى اسمه ويللى Willie الذى يتحرك بشق الأنفس والذى يتحدث بصعوبة شديدة يبدو وكأنه مهدهداً بالخروج من حيز الوجود . وتشعر وينى أن جاذبية الأرض قد ضعفت وأنها يجب أن تطفو على السطح مالم تقيدها كرمه الركام التى تحيط بها من كل جانب (ص٣٣-) وتتساءل وينى " هل فقدت الأرض هواها فى ذلك الجو الشديد الحرارة وتحدث وينى وتفكر فى أمور وأشياء تافهة تشير هى بنفسها إليها على أنها " الأسلوب القديم " والآن فيما بعد " الأسلوب القديم " ربما يصبح الزمن متلاشياً " ربما لا يزال الفرد يفكر فى الزمن ؟ " تتساءل وينى .

وتدعى وينى أنها تعيسه " بين جرس الاستيقاظ وجرس النوم " ولكن عندما يثق الجرس فى المسرحية فإنه دائماً ما يعلن الاستيقاظ وبداية اليوم . وفى الفصل الثانى نرى وينى وهى تتوق توقاً شديداً فى انتظار جرس النوم ولكن فى مرات عديدة متضمنة فى ذلك نهاية المسرحية تجد وينى تغلق عينيها ثم تسمع الجرس يثق ، وفى كل مرة يدعوها إلى يوم جديد . إن المسرحية فى الواقع " ضوءاً مقدساً " لا محدوداً ولا متناهى كما أنه " ضوءاً شيطانياً " ص ١١٠ .

وهنا ربما يمكن أن نسترجع الجزء السادس من رواية بيكيت " ميرفى " Murphy (١٩٣٨) حيث يحلل الراوى عقل ميرفى حيث قال إنه يوجد ثلاث مناطق فى عقل ميرفى " مضئنة ، شبه مضئنة ، مظلمة وكل منها له خصوصيته " منطقة الضوء هى مكان الشعور العادى حيث يكون العقل على اتصال بظواهر العالم الخارجى ، وفى المنطقة شبه المضئنة يوجد " بهجة التأمل والتفكير " أما الجزء الثالث وهو الجزء المظلم فهو " يحمل بداخله تغير متواصل للأشكال يتم فيه الجمع بين الأشياء والفصل بينها " هذا الجزء هو منطقة سلب الإرادة التى يتوق ميرفى إليها حيث يوجد الفرد " كذرة فى... الحقيقة المطلقة " ، ويقول جى . آى . ديرلف عن بحث ميرفى " إنه يبحث عن نفسه فى عالم لا يوجد فيه الذات " وذلك أيضاً ما يريده شخصيات بيكيت فى مسرحيات يوم الحساب حيث يحاولون بكل قوة أن يبحثوا عن الخلاص من ذلك الضوء وأن يحاولوا أن يصلوا إلى العالم الذى لا توجد فيه الذات . وشخصية وينى فى الأيام السعيدة " مازالت مقيدة فى الضوء المشع لوعيتها بذاتها . ولكن مساحة مسرح بيكيت سوف تصبح أكثر وأكثر مساحة مظلمة شديدة الظلمة .

وفى مسرحية اللعب " Play (١٩٦٣) يوجد لدينا ضوءاً معيناً يربط بين الثلاث شخصيات فى شكل الشعور ما بعد الوفاة والذى يحتفظ بالموت بعيداً عن التأثير على أى طريق يؤدى إلى الخلود المتجاوز ، ومثلما يحدث فى معظم روايات بيكيت الثثرية فإن الوعى يتقدم بفراقة فى سلسلة متصلة لا محدودة حتى بعد الموت . م ، م ، و ٢ يمثلون على الترتيب رجلاً ، سيدة يقف فى جها الرجل الأول ، وسيدة أخرى من أجلها خدع الرجل السيدة الأولى . وهذا المثلث اللامتناهى يذكرنا بمؤلف سارتر جلسة سرية (١٩٤٤) ، ومع ذلك نجد أنه فى مسرحية سارتر عاش الثلاث شخصيات

كل منهم حياة منفصلة فى العالم العادى و فى عالم ما بعد الوفاة حيث تم الجمع بينهما فى نوع من الجحيم لكى يعذب كل منهما الآخر... وقال أحد شخصيات المسرحية قرب نهايتها l'enfer, c'est les Autres... الجحيم هو الآخر وشخصيات مسرحية بيكيت على النقيض من ذلك قد عاشت حياة بانسة مع كل منهما الآخر فى العالم الزائل ، والآن فى عالم ما بعد الموت يعيش كل منها وجوداً منفصلاً . وفى الواقع يمكن القول إن شخصيات بيكيت تحيا وكأنها رؤوس تبرز من الصناديق الجنائزية، وهى تتحدث كأستجابة مباشرة لحركة الضوء وتستدعى وتتذكر شئونها ، وهى أحياناً ما تتحدث فى وقت واحد ، بالإضافة إلى ذلك فإنها تتحدث فى حوار ظاهرى ولكن فى الحقيقة كل واحد منهم يتحدث وحده غير واج بما حوله وهو بذلك يصبح منعزلاً عن وجود الآخرين ، ويعيهم ، لا يعرف أى شىء عن مكان (أو زمان) الآخرين أى شىء . أما الضوء الذى وصفه W1 على أنه إعتام شيطانى فهو الذى يجلب الواعى الذاتى لكل شخصية عندما يسلط عليها . وهنا فإن الجحيم ليس الآخرين (كما فى مسرحية سارتر) ولكنه الذات . إن الضوء يحتفظ بالذات فى الجحيم وذلك لأنه يجبر العقل على العمل : " كيف يستمر العقل فى العمل " يقول W1 . والشخصيات فى المسرحية يتطلعون شوقاً إلى الظلام حيث يقول M1 وهو منغم بالأمل " إلى أسفل ، الكل ينزل لأسفل ويدخل فى الظلام ، هو الأمان آت ... " ولكن الضوء فى المسرحية يستمر . وتدعو نهاية النص المسرحى لمسرحية " اللعب " إلى التكرار " كرر اللعب "

وفى مرحلة متقدمة من أعمال بيكيت الدرامية نرى بعض المسرحيات التى يستمر فيها التقدم نحو النهاية التى لا يتم الوصول إليها أبداً وذلك من خلال أعمال مسرحية قائمة إلى حد ما يستغل فيها بيكيت إيقاعاته الغريبة والمخيفة التى تجعل من المسرحية قريبة من حد التوقف . وفى مثل هذه المسرحيات يستخدم بيكيت العديد من الأساليب المثيرة فى اللغة والمسرح ضمن محاولاته المستمرة والساخرة من أجل التعبير عن محور الوعى أو الشعور .

وتقدم مسرحية ليس أنا (١٩٧٢) Not I شخصيتين تقف الأولى فى مقدمة المسرح ناحية اليمين وأسمها ماوث Mouth بينما تقف الشخصية الثانية فى مؤخرة المسرح ناحية اليسار وهى فى حالة يرثى لها حيث " يرتدى جلباباً أسوداً ففضاضاً مع

قبعة " وخشبة المسرح غارقة في الظلام . وتعتبر ماوٲ عن ذكريات حياتها فى شكل كلمات غنائية غير مرتبه وغير رقيقة حبث تشير إلى نفسها دائماً بصيغة ضمير الغائب . وتتوقف ماوٲ خمس مرات وهى ما تزال متمسكة باستخدام الضمير (هى) ، وفى كل مرة بعد التوقف ترفض ماوٲ رفضاً شديداً أن تتخلى عن استخدام ضمير الغائب " وقد قال بيكيت ذلك فى تعليقه على النص . ويتزامن مع التوقف الذى تقوم به ماوٲ قيام الشخص الذى يرتدى جلباباً أسوداً برفع يديه وإنزالها أربع مرات فى " علامة من علامات الشفقة العاجزة " .

وفى هذه المسرحية الغربية توحى لنا بعض الأجزاء فى حديث ماوٲ أنها بلغت قدراتها الكاملة على الوعى والحديث منذ عهد قريب وفى سن متقدمة ، ولذلك فإن تصرفاتها من خلال الوصول إلى ذلك الوعى تزامنت وتداخلت مع تجربة الموت بالنسبة لها . وبذلك تصبح حكاية تلك السيدة اليائسة حكاية مضغوطة ترمز إلى سلسلة متصلة غير محدودة لعملية الحياة / الموت ، وتصبح مساحة المسرح عالماً مصغراً تتجسد فيه تلك الحالة الإنسانية واسعة النطاق وكثيرة الحدوٲ كما لو كانت بؤرة ضوئية محدودة وسط ظلام دامس لا نهاية له . ماوٲ تريد لكل شىء أن يتوقف : " طوال الوقت هناك شىء يتوسل ... شىء ما فى داخلها يتوسل ... يتوسل لكل شىء أن يتوقف ... لا يجيب ... أتوسل إليك ألا تجيب ... " ويستمر ذلك ، وتستمر تلك الكلمات الغير مرتبة والأفكار غير المنظمة ... العقل المشوش ... الوعى ... " الطنين " . وفى النهاية تُسدل الستارة . " المكان مظلم . ويستمر الصوت خلف الستارة ولكنه غير مفهوم وقر عشر ثوان ثم يتوقف الصوت مع إنارة المكان " وينحسر صوت ماوٲ خلف الستارة . ويتوقف المشهد فإن الضوء يعود بحياة المسرح إلى شعورها ووعيها الأصلى ، وذلك بعد الظلام ، بعد نهاية المسرحية . وأحد أهم الأخيلة التى تكررت باستمرار فى حديث ماوٲ فى المسرحية هو ذلك " الطنين " ، حيث ينبغى على المشاهدين أن يسمعوا ذلك الطنين داخل الرأس حتى بعد أن تنتهى المسرحية ، وحتى إذا حاولت الذات أن ترفض ضمير الذات " ليس أنا " .

وتعد مسرحية " وقع الأقدام " أعقد مسرحيات يوم القيامة التى كتبها بيكيت فى الفترة الأخيرة . وتتناول المسرحية قصة سيدة تدعى ماي May - " لها شعر أشيب

غير مرتب ، وترتدى ملابس رمادية تغطي بها ساقيها " - تتحرك فى خطوات منتظمة من اليمين إلى اليسار ومن اليسار لليمين ، وتأخذ تسع خطوات فى كل اتجاه ثم تدور للاتجاه الآخر فى حركة شبه راقصة : سبعة ثمانية تسعة دورات " . والضوء المغمى الذى يتم تسليطه على ماى يبرز خصوصاً ما تقوم به من سير . وتتحدث ماى مع صوت والدتها . ويحول الصوت - بطريقة مجازية دوران وقع الخطوات إلى دوران غير محدود العقل : " هل سبق لك أن فعلت ذلك ... هل قمت بذلك الدوران ؟ ... " كله " ¹ برهة صمت [. فى عقلك الضعيف صوت الأم فى ذلك الحوار الفردى يعود عندما قام شخص ما - ربما تكون ابنتها - يشارك فى وقع الأقدام فى مرة سابقة . وفى حديث آخر قامت به ماى محدثة نفسها استدعت فيه مرة أخرى من المرات عندما قام شخص ما (من المحتمل أن تكون والدتها بعد موتها) متسللاً ليلاً بالذهاب للمكتبة الصغيرة حيث بدأت فى السير ذهاباً وإياباً ، وذهاباً وإياباً فى وقت الغروب ووسط هجوم المساء ، وفى الجزء الأخير من حديثها الفرعى هذا تسرد لنا ماى حكاية السيدة ونتر وابنتها أمى ، Amy اللتان كانتا تتناقشان فى حقيقة رؤية السيدة ونتر " لشيء غريب " فى المساء أم لا . وفى نهاية المسرحية قالت الابنة أمى إلى والدتها أو قالت الأم إلى ابنتها كجزء من حديث ماى الفردى عندما كانت تتحدث مع أمها : " هل سبق لك أن فعلت ذلك ... هل قمت بذلك الدوران ؟ ¹ برهة صمت [ذلك ؟ ¹ برهة صمت [كل ذلك . ¹ برهة صمت] فى عقلك الضعيف . ¹ برهة صمت [كل ذلك . ¹ برهة صمت] " كل ذلك " نحن كنا نشاهد الأشباح ، ونسمع وقع أقدام الأشباح فى طريق يدور بلانهاية فى جميع أجزاء العقل . أما الأشباح فإنهم يريدون كل ذلك " لكى يصلوا إلى نتيجة "

وفى " روكابى " (١٩٨١) " Rockaby " يقدم لنا بيكيت قصيدة غنائية بسيطة ألفها من أجل المسرح عن سيدة لها شعراً أشيب و نشعر أنها تقدمت فى السن قبل الأوان ولها عينان واسعتان ووجه أبيض خال من كل تعبير عن المشاعر تهتز وتتأرجع على خشبة مسرح معتممة ، وهى جالسة على مقعد هزاز ، وفى الوقت نفسه نسمع صوتاً يغنى أغنية رقيقة :

حتى فى النهاية
اليوم أتى
فى النهاية أتى
قريباً من يوم طويل
عندما قالت
لنفسها
من أيضاً
لقد أوقفت الزمن
لقد أوقفت الزمن
تتحرك ذهاباً وأياباً

.....

إن الهزاة لا توقف الزمن . ولقد قالت السيدة " أكثر " (بألم بالغ) أربع مرات
مختلفة ليؤكد على استمرار الأغنية المرحّة التى تسمعها من الصوت وفى نهاية
المسرحية يتلاعب هذا الصوت المنفصل بغربة على الرغبة المتزايدة للسيدة العجوز من
أجل أن تنصرف عن الهزاة :

قائلاً للهزاة
ابعدى عن الهزاة
امنع نظراتها
اللجنة
امنع نظراتها
ابعدى عن الهزاة
ابعدى عن الهزاة

ثم نسمع بعد ذلك صدى لصوت جماعى لكل من السيدة والصوت معاً يرددون "ابعدنا عن الهزاة " حتى تبدأ الهزاة فى التوقف ثم يبدأ الضوء يخبر ويتلاشى .

وفى مثل هذا النوع من الفن المسرحى نرى أن تلك الأجزاء التى تقلل الإيقاع وتقلل الإضاءة فى السنوات الحالية استغلها بيبكى بمهارة لكى يلقى بشخصياته فى ذلك الطريق الذى يؤدى إلى محو الشعور بالذات إلى أبعد ما تسمح به رؤيته الخاصة . وفى سلسلة أعماله المسرحية المتعلقة بيوم القيامة أو «Doomsday Plays» يتدأ من جودو وحتى السنوات الحالية استطاع بيبكى أن يقدم أشكالاً للمصير الكونى وليس معانى للحالات فردية . ومثل ذلك أن الفن الذى أبدع فى العصور الوسطى لذلك النوع من المسرح ، فإن فى بيبكى أيضاً مهمته بالنوع الشامل الكونى وبأشكال المصير الكلى العام للإنسانية " نحن كل الجنس البشرى " يقول فلاديمير ، ولكن على العكس من شخصيات مسرحيات يوم الحساب فى العصور الوسطى نرى أن شخصيات بيبكى تبدو وكأنها لا يمكن ترجمتها وإرجاعها إلى أشكال إنسانية فى طريقها نحو الحساب . ومع ذلك نرى أن معظم كتابات بيبكى المسرحية تفضل ما بين أصوات الشخصيات وذواتهم كما أنها تحاول أن تستوعبهم فى مساحة مظلمة ، وتظل الشخصيات فى طريقها نحو انحصار الوعى الشهورى .

ولقد قال بيبكى ذات مرة " إننى لست مفكراً . كل ما هنالك هو أننى أشعر " . ولقد قفزت إلى عقلى " مولى " " Molloy " وغيرها عندما بدأت فى أن أعى حماقتى ، ووقتها فقط بدأت فى كتابة كل ما أشعر به " . وفى خلال تلك السلسلة من المسرحيات فإن الشخصيات تسعى بمرور الوقت من أجل التحرر والتجاوز فى إيقاعات شعرية مضطربة ومتزايدة . وعلى الرغم من أن شخصيات بيبكى تمثل أنماطاً كونية وعامة ، إلا إنها ليست مجردة بمعنى أنها شخصيات من الشعور . وفى المسرحيات الأخيرة من سلسلة مسرحيات بيبكى الخاصة بيوم القيامة فإن الأصوات والإيقاعات والإحساسات الواهمة توحى بشخصيات شعرية يانسة . حيث إنها فى طريق كثيب يدفعها بلا حدود خلف ذلك الحائل الذى يفصل بينها وبين أى هدف تريد الوصول إليه . سواء كان الحساب أو التحرر الذى تتخيله (أو نحن) كمبرر أو نتيجة للمعاناة الإنسانية .

وإننا نود أن نمنح شخصيات بيكيت فى مسرحيات يوم القيامة ما قد منحه كنت Kent إلى لير : " أثير روحه . أوه دعه يمر إنه يكرهه / وسوف يموت هذا على خراب ذلك العالم القاس / أبسطه أكثر من ذلك " . وفى شعور بيكيت لمسرحياته الساخرة يوجد شعوراً طاعياً بالانتقال . حيث هناك حاجة ملحة للانتقال والموت ، وربما لا يوجد حقائق مطلقة فى مسرح بيكيت . ولكن فى مثل هذه المساحة متناهيه واللامحدودة حيث تعيش شخصيات بيكيت يوجد توتر قوى ومستمر بين مفهوم بيكيت الخاص عن الرفض الأبدى والقبول الأبدى . " لا ، لا يوجد شيء مؤكد " مازال هناك شيء يأخذ طريقه " .

١٧ - السجن كمسرح والمسرح كسجن

الجزيرة لأثول فوجاردو

ألبرتو ورتيم

يعتمد أثول فوجارد في مسرحيته المعبره " الجزيرة " على عناصر قليلة فكل ما يحتاج إليه : المشاهد ، ممثلان أسودان ، أقل الامكانيات المسرحيه وساحه عرض خاليه . ومن هذه العناصر القليله استطاع أثول فوجارد تحويل كل من المسرح وساحه العرض إلى قطعه من سجن جزيره " روين " وهو أحد السجون الغير معروفه ويقع في جنوب إفريقيا على حدود شاطئ مدينه " كاب " في مكان قاسى حتى أنه يطعم من يعيش فيه بالقسوة وفي هذا المكان يعيش الكثير من المعتقلين السياسيين في قيد مهين لا يعرفون له أجلاً . و " الجزيرة " التي كتبها فوجارد ليست تماماً " الجزيرة " التي جهزها فوجارد للعرض نفسه بالاشتراك مع الممثلين المبدعين جون كاني ونستون نتشوننا براعه مكتبتها John Kani & Winstom Ntshoma وقد برعا في السيطرة على خشبة المسرح براعه مكتبتها من نقل اسلوب الحياه والعادات والعلاقات الانسانيه في جزيره روين على خشبة المسرح .

لقد أدى دور شخصيتى جون ونستون ممثلان بنفس الأسماء هما جون كاني ونستون نتشوننا على التوالي ، وكان هذا ذا أهميه خاصه اذ انه مكّن فوجارد من استخدام مهارته المسرحية في تحويل المسرح إلى ساحة عرض كبيره لم يكن فيها كاني ونتشوننا ممثلين يؤدبان دور بطلين زنجيين في نص ، ولكنهما كانا أنفسهما مسجونين ولم تأتى خشبة المسرح في صوره سجن بل كانت ذاتها سجنًا أو بالأحرى زنزانه كاني ونتشوننا الخاصه ، وبالمثل لم يكن المشاهدون جماعه منفصله تشاهد تصويراً للسجن ولكنهم تحولوا بفضل البراعه المسرحية إلى رفاق جون ونستون في السجن وإلى حراس أى أن ساحة عرض مسرحية " الجزيرة " لأثول فوجارد ليست هى خشبة المسرح الفعلية والتي اقيمت عليها زنزانه جون ونستون ولكنها بالأحرى المسرح ككل والذي يتسع ليصبح كل جزيره روين .

لقد حرص أثول فوجارد في إعداداه لمشهد " الجزيرة " الافتتاحى على أن يتحول

المسرح فى أقرب وقت ممكن إلى سجن فحتى مع دخول المشاهدين إلى المسرح يجدون خشبه المسرح وقد صممت فى شكل زنزانات سجن جزيرة روبن وبها سجينين أسودين نائمين على الأرض (ص ٤٧) إذ لا توجد أسرة فى جزيره روبن ولذا اقتصر أثاث خشبه المسرح على بطانية مفردة وكوب من الصفيح للشرب لكل سجين بالإضافة إلى دلو مشترك للماء ومن هذه الاشياء سوف يبتدع الرجلان فى سياق المسرحية اسلوباً للحياه وقانوناً للسياسة .

وتبدأ أحداث المسرحية بسريته ثم قضاء خشبه المسرح ويظهر الرجلان فى سراويل قصيره حلقى الرأس ويكونان منهكين فى حركات جسديه مطوله تبدو لا نهائية ويستمر هنا لحوالى عشر دقائق من المشقه ويكون المسجونان خلالها مشغولين فى عمل سيسقيشيانى فهم يحفرون الرمال ثم يهيلونها فى عربه ثم يدفعون العربيه إلى أحد أركان المسرح ثم يفرغون الرمال دون هدف واضح من وراء ذلك " وعملهم بهذا لا نهايه له " كما تؤكد التوجيهات المسرحية .

وهذه الحركات الجسديه المملة التى لا يبدو هدف من ورائها تعد بمثابة تدريباً إحمائياً للمسرحية فهى فى الحال تهيب الممثلين والمشاهدين للروح اللاتسانيه السائدة فى سجون جنوب إفريقيا . ولكن عشره دقائق قتل فتره طويله على المسرح بل انها تبدو مع تلك الحركات المتكرره الصامته لا نهائية وخصوصاً إذا كان المشاهد لا يعرف المقصود مما يجرى أمامه غير أن عدم معرفته هذه هى النقطة الأساسيه فحياه المساجين فى جنوب إفريقيا تقوم على الملل والفشل فى فهم ما يحدث لهم أو العقوبات التى يبتلون بها وبهذا أصبح المسرح بالنسبه للمشاهد صوره مصغره لسجن جنوب إفريقيا فهو لا يعرف متى سينهى المؤلف مسرحيته ويطلق أسره كما أنه فشل فى إدراك المقصود من هذا السيناريو الذى ابتدعه المؤلف وهو بالطبع يسأل نفسه عما اجترفه من ذنب يستحق مثل هذه المعامله من المسرحية .

إن هذه الحركات الجسديه التى تبدو لا نهائية والتى تبدأ بها مسرحيه الجزيره تجعل المسرح صوره من جزيره روبن وقدنا بمشهد صامت كئيب يعد بمثابة الأساس لما يتبعه من أحداث . ومع انطلاق سريته السجن تتغير الحركات الجسديه فيقيد السجينان وتوثق

قدم احدهما مع قدم الآخر ثم يؤمران أن يجريا واحداً خلف الآخر ويبرع فوجارد فى تصوير هذا السباق اللانسانى بتوجيهاته المسرحيه التالية " بيدآن الجرى ... يتمتع جون ببعض الصلوات بينما يغمغم ونستون ينظم شعري لجريرهما معاً بثلاثه اقدام " وبوضوح درامى يشير فوجارد إلى الطريقة التى يصب بها العذاب والإزلال والملل على المساجين والتى تحرك الملكات المجرده التى ترفع الإنسان على الحيوان كالثقة بالروحانيات والتى تظهر فى صلات جون والثقة بالعقل والتى تظهر فى إبداع ونستون لمنظومة غنائية وبهذا أمكن للرجلين أن يجريا بوقار فى انسجام تام وفى الوقت ذاته يكون المشاهد نشوان فهو إما يتعذب بعذاب الممثلين او يتمتع سودوياً بعذابهما . وجدير بالذكر هنا أن الحركات الجسديه ليست مجرد عمل جسدى شاق ومؤلم للشخصيتين جون ونستون ولكنها كانت كذلك أيضاً للممثلين جون كاتى وونستون نتشونا فالعرق والألم اللذان ظهرا كانا من جراء ما قاما به من جهد مضنى على خشبه المسرح تصديه ان مثلاً ويعانيان منه فى آن واحد وما يعانيه الثقات فى سجون جنوب إفريقيا كل يوم .

إن ما تحاول افتتاحية فوجارد التمييزية توضيحه هو ما ابتدعته السلطات فى جنوب إفريقيا من نظام قُصد به إنزال الإنسان إلى مرتبة الحيوان وانتهاك آخر ما تبقى من انسانيته وبالرغم من ذلك تظل انسانيه السجين متماسكه بل انها تزدهر فى عيشة ضُمر لها ان تكون موتاً فى الحياه أو موتاً حياً (٢) وهى تظل متماسكه حيه لأن الرجلين يستمران فى التصرف كيشر مستخدمين الآداء المسرحى كوسيله لتعزيز إنسانيتهم . ويصبح الارتهال - وهو الوسيله التى يتعلم من خلالها الممثل فهم وأداء الأدوار - يصبح وسيله كل من جون وونستون فى فهم وممارسه وتأكيد انسابيتهما . بالإضافة إلى أن التمثيل يصبح فى آن واحد درعاً وسيفاً للممثلين فهو وسيله للحمايه الذاتيه وحمايه الذات ووسيله للشروع فى الفعل أو التمرد ضد المعتقل وضد الحكومه وبهذا يؤكد فوجارد أن التمثيل ليس مجرد فن عديم الجنوى وليس غاية فى حد ذاته ولكنه الجوهر الحقيقى للحياه وللإنسان .

وفى النهايه بعدما يضرب الحراس الرجلين ويعودا مصابين إلى زنازنتهما يتجلى الصوت فتظهر فى البدايه بعض الأصوات ثم بعض الكلمات الغاضبه وبعض التأوهات وبالرغم من ذلك فإن الموقف بكل حركاته الجسديه المضنيه حى بالكلمات والصور

المتحركة والتي تكاد تنطق بالقوة الروحية ، فعلى سبيل المثال تدفع آلام ونستون بجون إلى عمل شئ ما فيبول ويفسل عين ونستون المصابة ثم تأتي توجيهات فوجارد المسرحيه باصطلاح مسرحى منتقى عن قصد لتشير إلى أنه " فى قلب للأدوار السابقة يربح الآن ونستون جون على الأرض كى يرى ما أصاب أذنه " وفى خلال محاولة كليهما للتخفيف من حدة الإصابات الجسمية التى أصابت الآخر يقول ونستون " نيانا وى سيزوى " أخى فى الارض "وهو بهذا يؤكد قوه ما بينهما من أخوة وصلابة الروح الإنسانية عند كليهما .

لقد تحرى أثول فوجارد فى مسرحياته الحديثة مثل " عبرة من ألوس " و " المعلم هارولد " الطرق التى يكون فيها نظام التمييز العنصرى فى جنوب إفريقيا على نحو واضح وربما على نحو قاطع أكثر ضرراً بنفسيات البيض منه إلى الملونين والسود . وبالمثل بل بحدّة أشد ، توضح لنا مسرحية " الجزيرة " الحراب الذى يمكن أن يتسبب فيه نظام يعمل على أن يسلب جون وونستون إنسانيتيهما وينزل بهما إلى مرتبة الحيوانات ولكى يوضح فوجارد هذه النقطة حرص على أن يؤكد جون وونستون أخويتهما كلما ظهرا على المسرح وفى المقابل لم يظهر حارسهما الأبيض ولكن المشاهد يسمع فقط صوته الغاضب والتأوهات الناتجة عن لكماته . ويدعى هذا الحارس " هودوش " وهى كلمه إفريقية تعنى " ذبابة الجيفة الخضراء " . وقُدوة بأحد شخصيات بن جونسون تدعى " موسكا " وهو اسم يعنى " ذبابة اللحم " نجد أن هودوش الأبيض اللون هو الذى أظهره فوجارد كشخصية تتسم بالبهتان والحيوانية والوضاعة بينما انتصر جون وونستون واحتفظا بإنسانيتيهما .

ان " هودوش " يعطى لنا صوره لحراس السجن الذين تتحدر إنسانيتهم إلى الحيوانية فى الوقت الذى يستخرج فيه المساجين إنسانيتهم من الوضع الحيوانى الفعلى . فالحراس يهللون بالضربات والإصابات على جون وونستون كما أنهما ينقلان مع بقية المساجين إلى جزيرة روين فى عربات يقيدون فيها واحداً بالآخر ويزجون بهم بالحيوانات حتى انهم يبولون فوق بعضهم البعض فى رحله السفر الطويلة وبالرغم من ذلك يظل الواحد منهم متعاطفاً مع إصابه الآخر . وهذا التعاطف هو ما يولد وينمى انسانية جون وونستون .

وتأتى توجيهات فوجارد المسرحية فى هذا الموقف بمرارة لا يأتى بها أى موقف آخر " يقول جون فى إحدى يديه ويحاول تنظيف عين زميله ^١ المجرّوحه " . إن الحركات الجسمية الصامتة تصور لنا بمهارة أثمار الوضع الإنسانى والأعمال الحيوانية، وتحول العقاب السيستشيانى إلى انتصار انتجوانى ، ومثل هذه الانسانيه التى تتولد من اعماق المعامله الحيوانية انما تذكرنا بالروح التى سادت فى معسكرات الاعتقال النازيه وهذا التشابه كما اوضحت مذكرات فوجارد التى نشرت حديثاً لم يكن من محض الصدفة .

وبعد أن حول فوجارد المسرح إلى سجن جزيرة روين أتى بمسرحية تركز فيها الأحداث الرئيسية على محاولة جون وونستون تحويل السجن إلى مسرح فمن أجل تسليّة رفاقهم وحراسهم اعتزم جون وونستون عرض نصهم المسرح المنقول عن مسرحية قديمه تصور المواجهه بين انتيجون وكريون (٤) . وكمبتدعى مسرحيه " الجزيره " - فوجارد وكاتنى ونتشونا - لا يكون المسجونان فى مسرحيتهما هذه مجرد ممثلين ولكنهما أيضاً كاتبان مسرحيان إذ إنهما قاما بصياغه عمل مسرحى وهى مهارة تؤكّد إنسانيتهما فقد صاغا هذا العمل من خبراتهما الأساسيه فى السجن ومن قدراتهما الأساسيه على الخيال . فترى جون يقلد عقد انتيجون مستخدماً بعض المسامير الصدئيه وبعض الخيوط وقطعة طباشير كان قد اكتنزها من قبل قام بتفسير الحبكة فى مشهد انتيجون الذى ألفه على أرض الزنزانة . وبالمثل كان السجينان قد أحدثا بعض التجديدات من قبل فنراهما يستجمان بالذهاب إلى قاعه العرض السينمائى فقد خلقا سينما بدون فيلم أو خلفا شاشة ولكن من خلال توحيد الخيال والروايه والحركات الجسميه ، وفى احداث المشهد الاول ينتقل السجينان من وحدة السجن فى جزيره مدينه " كاب " إلى الاصدقاء والعائله فى ميناء " اليزابيث " ونراهما يستندمان الخيال الواسع والبلاغه والإشارات فى ابتداء محادثه من جانبين مستخدمين كُوى^٢ السجن الصفيحتين الفارغتين كسماعتي تليفون أى أنهما بإيجاز استمرا على قيد الحياه من خلال التمثيل . إن فوجارد يؤمن بعمق أن التمثيل بغرض خلق مسرح والتمثيل بغرض خلق سجن ليسا معنيين منفصلين لكلمه واحده ولكن كل منهما يمثل كياناً قائماً بذاته

وحيثما يبدأ جون ونستون فى عرض مسرحيتهما " انتيجون " تظهر لمسات فوجارد البارعه ككاتب مسرحى فيظهر ونستون على المسرح وقد غطى رأسه بشعر مستعار وعب صدره فكان له نهدين وارتنى عقداً . وقد صنع جون ونستون كل هذه الأشياء من النفايات التى احتفظ بها أو وجداها فى بيئتهما ، بيئة الضرورات المقيدة القاسية المحدودة .

ويبدو ونستون مضحكاً ليس فقط لجون ولكن أيضاً للمشاهد فيضحك بطلاقه على تلك الصورة الغريبة التى يظهر بها ونستون ولكن جون وفوجارد على يقين من أن لحظة ما يتوقف هذا الضحك بعد ان يقضى المشاهد غايته منه ، فإن المشاهد سوف يتجاوزوه إلى التفاعل مع إنتيجون ، وليس ونستون المتنكر فى زى امرأه وإلى أخذ معانى انتيجون الشخصية و "انتيجون" المسرحيه مأخذ جد :

ان هذا استهلال لرعب مسرحى ! فانا اعرف هؤلاء اللقطاء ، وأعرف انهم سوف يضحكون حين تظهر لهم ولكن خذ العبرة من هذا الصديق فالدنيا يوم لك ويوم عليك . فسوف يأتى وقت يتوقفون فيه عن الضحك وسوف يكون هذا هو الوقت الذى تظعنهم فيه انتيجون بكلماتها ... ذكرت ان هؤلاء اللقطاء لن يعرفوك ؟

نعم ، وسوف يضحكوا ولكن من يظن انه من المهم ان يضحكوا فى البدايه وينصتوا فى النهايه فهذا كل ما نريده منهم ... ان ينصتوا فى النهايه ! (ص ٦١ ، ٦٢) وما لا يدركه ونستون هنا فى هذه المرحلة من المسرحية أن قصة انتيجون وقصته مستطابقتان فنراه يذكر " ... إن هذه المسرحية مسرحية دموية ... ماذا تسمونها...أسطوره ! وهى يونانية علاوة على ذلك . وهى ذات أحداث دموية لم تحدث من قبل ولا حتى فى التاريخ ... أنا ؟ ... أنا هنا أعيش حياتى ! وأعرف سبب تواجدى هنا . وهذه أحداث تقليدية وليست أسطورية " (ص ٦٢) غير ان المشاهد سرعان ما يدرك ان جون وأثول فوجارد قد اختارا قصة انتيجون لأنها أسطورة تجسد قصة الاحتجاج وبهذا تكون حياة ونستون مؤلفة من أحداث عاديه وأسطوريه معاً ، وحين يستعرض ونستون حكاية سجنه فى جزيره روبن لأنه حرق جواز المرور الخاص به يدرك المشاهد التماثل الكبير بين تحدى ونستون للحكومه وتحدى انتيجون ولكن ونستون لا يدرك هذا التماثل .

إن مسرحية " الجزيرة " تجبر شخصياتها ومشاهديها على التطور فهي في بدايتها مسرحية بسيطة تحكى فقط عن القيد وعن الوقت " يختيره الناس " كما يذكر فوجارد في مذكراته " كفقدان للحياة ، كالموت الحى . فأنت قد انتهيت " ولكن فوجارد في محاولته عرضى عبث الحياة فى جزيره روين و يؤرجع مسرحيته فتنتقل من تصوير السجن إلى دراسه معنى الحرية اى أنها تزن الحرية فى مقابل عبث القيد . وحين يصل جون ، عن غير توقع ، نبأ استئناف قضيته وأن حريته ستعود إليه فى خلال شهر يعود إليه إحساسه بالزمن - بعد الشهور والاسباع والأيام - ويميزه هذا عن ونستون والذى لا يعرف نهاية للوقت فى سجنه المفتوح .

لقد زاد إطلاق سراح جون المنتظر من احساس ونستون بغموض وعبث قدره وهكذا تحولت فرحته الطلقه بصديقه إلى حقد وغيره مؤقته وقد اطلق لهذا الحقد وهذه الغيرة العنان فى كتابته المسرحية والتي جاءت كدفاع عن النفس وكهجوم حاد على جون فى آن واحد . وبينما نجد أن جهود جون ونستون الابداعيه السابقه كان الغرض منها التسليمه المشتركة أو انها اتاحت الاشتراك فى الابداع كما فى المكالمه التليفونية الخياليه إلى ميناء المزابيث نجد ان ونستون هنا يطوح انفصاله عن جون فى كتابه مونولوج مستخدماً نفس موضوع المكالمه التليفونية ولكنه هنا يحاول إحباط جون بأوصاف نابضة بالحركه لما سيلاقيه من أحداث وما سيكونه من صلات فيما بعد .

لقد اتاح هذا المونولوج المسرحى لوندستون - من خلال كتابته وقثيله - خبرات عملية على مستويات عديدة فقد اتاح له التنفيس عن حسده والتخلص منه ، وأتاح له عقاب جون على حظه الطيب كما أتاح له فهم قدرة العايب مما مكنه فى النهايه من التوافق مع هذا القدر شاعراً للمرء الأولى بمدى قوته وهنا يتطرق فوجارد ببراعه ويدون ادنى عشر لمسرحية كامى " اسطوره سيسفاس " بقصد توضيح العلاقه بينها وبين " الجزيرة " . وبعد أن ينهى ونستون مونولوجه المسرحى يتخيل نفسه وقد قُدر له ما قُدر لهارى المعجوز وهو أحد المساجين يبلغ من العمر السبعين وقد حُكم عليه بالأشغال الشاقه المؤبده بقضيتها فى العمل بالمحاجر .

حين تذهب للمحاجر غداً ، القى نظره فاحصه على هارى العجوز انظر فى عينيه ، انظر على يديه . لقد تغير . لقد تحول إلى حجر . راقبه وهو يعمل ويمطرقته . عشرون كتله متقنه فى اليوم . لا يستطيع أحد آخر ان ينجزها مثله . لقد نسى نفسه . لقد نسى... لما جاء هنا ومن اين جاء . ان هذا يحدث لى ياجون . لقد نسيت سبب مجيئى هنا . (ص ٧١)

لقد استعمار فوجارد وصف كامى لسيسفاس حين وصف هارى العجوز وحين وضع وصفه المسرحى الافتتاحى لونسنتون وجون والذي تميزه الرمال والعريه فقد وصف كامى سيسفاس قائلاً " ... ان سيسفاس بطل عايب وهو كذلك فى مشاعره كما فى عذابه فقد قادته سخريته من الآلهه وكرهه للموت وجهه للحياة إلى هذا العقاب البشع الذى يُضنى فيه المرء لتحقيق لا شىء " .

غير أن كامى يرى أن سيسفاس يعجز وعياً خاصاً فى كل مره ينزل من القمم يبحث عن مكان نحته ، عن عذابه اللانهائى :

فى كل لحظه من هذه اللحظات التى يفادر فيها القمم ويهبط تدريجياً إلى مغارات الآلهه يشعر انه أقوى من قدره ، يشعر انه اقوى من صخرته ... فهو يعرف حدود حاله التعسة الكامله : إن هذا كل ما كان يفكر فيه خلال هبوطه . ويُعد النظر هذا الذى بصره بعذابه هو فى الوقت نفسه ماتوج انتصاره . (ص ١٢١)

وينهى كامى وصفه لسيسفاس قائلاً " ان الصراع تجاه القمم يكفى فى حد ذاته ليسعد الانسان . لابد ان سيسفاس كان سعيداً " وفى مواضع أخرى من مقاله يتناول كامى قضيه الحريه والعبث وما ذكره فى تناوله هذا هو بالضبط ما ذكره فوجارد فى عرضه لحال ونستون

ان المفهوم الوحيد للحريه الذى يمكن ان يتاح لى هو مفهوم المسجين او الفرد فى صدور الحكم . إن الحريه التى اعرفها هى حريه الفكر وحريه التصرف . والأُن لو يحى القدر كل فرحتى فى الحريه الدائمه فانه يبقى ويعظم من ناحيه أخرى حريتى فى التصرف . فهذا الحرمان من الأمل والمستقبل يعنى زياده حضور الانسان . (ص ٥٦-٥٧)

باختصار ، ينظر ونستون برعب إلى هارى العجوز الذى " يعشق الحجر " مثل سيفاس وبعد أن ينتهى ونستون من مسرحيته يفكر ، كما يبدو واضحاً من توجيهات فوجارد المسرحية ، فى مصيره ولأول مره يتفهم هذا المصير " يبدو ونستون فى الغالب مستسلماً لوطأه الحياة المستقبلية على الجزيرة ، ولكن للنحظات معدودة يعيش فى صمت مع واقعه . وببطء يعتدل قائماً يستدير ، ينظر لجون ، وعندما يعاود الحديث يبدو صوته صوت رجل استطاع التكيف مع المصير المحتوم فقد بدأ صوته جد حنون" (ص ٧٢)

وكان ، نتيجة هذا ، الابتهاج المتكرر بأخويتهما والعهد المتجدد " نياناوى سيزوى " " أخى فى الارض " .

وفى المشهد الختامى من مسرحية " الجزيرة " يعرض جون ونستون مسرحية "انتيجون " ولكن العرض هذه المره كان يعتمد فى آن واحد على فهم جون وفهم ونستون الجديد لأسطوره انتيجون من ناحية ، وفهمهما لأسطورة سيفاس كما يراها كامى من ناحية أخرى . وفى المشهد الأخير ، يبذل فوجارد قصارى جهده لينهى المسرحية بـ " بعدث مفاجئ " والذى لا يعد نهايه فى حد ذاته ولكنه وسيله للتنوير والمشاركة السياسيه .

وحين يعتلى جون ونستون المسرح لعرض فصلهما الختامى من مسرحية انتيجون والتى اعداها بقصد تسليه رفاق وحراس السجن يلعب المشاهدون الحقيقيون فى المسرح دور المشاهدين والمساجين والحرس فتجد جون ونستون يخاطبان هؤلاء المشاهدين وكأنهم حرس وسجناء . وهكذا نجد أن الارتباط بين الحياة والمسرح بين قصة انتيجون والتميز العنصرى فى جنوب افريقيا قد اوضحت واضحه على التو وبصوره مذهله . وجدير بالذكر ان حديث جون للمشاهدين فى دور المقدم او المستهل حديث يمتلىء بسخرية فوجارد المعهودة فى المواقف الدراميه :

كابتن برنسلو ، كابتن هودوش . كابتن واردرز ... الساده الحاضرون ! لقد وجد أُوْكَانْ لابداكوس نفسيهما فى جانبين متخاصمين فى المعركه إحداهما يدافع عن الحكومه والآخر يقاتل الحكومه وكلاهما مات على أرض المعركه ولكن انتيجون أختها تحدث القانون ودفنت جثه أخيها بولنكسز فألقى القبض عليها ولهذا جئنا نحن الزميلين

فى هودوش أصحاب الزناتنه اثنين واربعين لنقضى معاً وقتاً مسلماً و "محاكمه وعقاب انتيجون " . (ص ٧٣)

والتوقف الذى ورد بالنص فى الجملة الأولى " كابتن برنسلو ، كابتن هودوش ، كابتن وارورز ... الساده الحاضرون " يقصد رفع منزلة المساجين بفصلهم عن رجال السلطة . كما ان استخدام عباره " القى القبض عليهما " يصور شبح الحكومه العصريه وبالأخص حكومه جنوب إفريقيا ، وهى عباره تتسم بالبالاغة فى توضيح التشابه بين قصة انتيجون كرمز لما أصاب جون وونستون وكل من يعارض أو يقاوم السلطة فى جنوب إفريقيا . وقد أكد جون هذا الترابط على نحو واضح ولطيف حين قال بعد عرض أعمال انتيجون والفيد المترتب عليها " ولهذا جئنا " لعرض مسرحيتها .

ويستمر دمج القديم والمعاصر ، دمج الأسطوره اليونانية والتميز العنصرى بارتقاء كريون ليصبح رمزاً للدولة وللحدود المذعنين : " إن تاج كريون بسيط ، ونأمل أن يكون نظيفاً كالمريلة التى ترتديها نانى وحتى كما تتسم نانى وكما يكون خادمك السعيد... كذلك يفعل كريون - خادمك المطيع - يقف هنا ويتسم " (ص ٧٣) وعلاوه على ذلك فان كريون كما كان فى مسرحية سقراط يؤمن بحرفيه القانون الذى وضعته الحكومه أما انتيجون فتؤمن بقانون اسمى ولكنها تربط القضية بما أصاب سقراط وما يحدث فى جنوب إفريقيا حين تقول " ما طرح على الأرض فى انتصار هودوش لينت يخلص الاله . فأنت مجرد بشر ياكريون . وقاماً مثلما توجد قوانين من صنع الانسان توجد قوانين من نزل الاله " (ص ٧٥) ان رفض انتيجون لقوانين اليونان يبرز رفض قوانين السماح بالدخول والتميز العنصرى فى جنوب إفريقيا كما أن انتيجون مثلها مثل سيسفاس ومساجين جزيرة روين نعرف عواقب أفعالها ، نعرف ان السجن سيكون نتيجة تحديها ولكن هذا يشعرها بتعالى وجودى مبهج على مأسيتها . أى أن ونستون يمكن أن يقول لكريون على لسان انتيجون " تهديدك لم يعد يعنى شيئاً لى " .

إن كل ما يهم جون وونستون من قصة انتيجون هو محاكمتها ولكن ونستون فى دور انتيجون يُلحظ لمشاهدى مسرحية فوجارد ببقية قصة كريون حينما يأتى لوعيدها " لن تنام هادئاً ياكريون " وتصدق حيث يموت ابنه هيمون وزوجته اردايس . وفى ختام مسرحية سقراط نجد ان كريون هو الذى تضاعف إلى عدم :

انها خطيشتى ، خطيشتى بأسرها ، اقولها على فمى خذونى بعيداً أيها الخدم ، بعيداً عن أنظار الناس أنا الذى كنت عدماً أصبحت اليوم أكثر من عدم .

ان ماتنلر به المسرحية بوضوح هو انتظار هذا العدم المأسوى واضعى القوانين المتعجرين فى جنوب افريقيا .

وجين يصدر القرار بعقاب انتيجون لا تذهب إلى قبر القصة القديمه ولكن إلى المصير الذى يعرفه كل سكان جنوب افريقيا . يقول جون على لسان كريون " خذوها من مكانها مباشره إلى الجزيره هناك واطعموها سجنأ مدى الحياة واعموها ما يكفيها حتى نبرأ من دمها " (ص ٧٧)

ثم تذكر انتيجون انها سوف تتأرجح ، مثلها مثل بقيه المساجين فى الجزيره ، " بين الحياة والموت " . وبعد ان يؤدى ونستون هذه العبارة يتجاوز مأساه انتيجون فيخلع زيه على نحو يشير المشاعر ليؤكد رفضه المتجدد ويعيد تأكيد اللامبالاة وهو ذاهب مثل انتيجون إلى سجنه ، إلى الوجود الذى لا معنى له لأنه كان شجاعاً وطالب بقانون أفضل من ذلك القانون المدنى فى جنوب افريقيا .

لقد ربط فوجارد بين ما أصاب سيسفان وانتيجون وما أصاب مساجين جزيره روبن فى سياق ربطه بين الأساطير القديمه والاحداث المعاصره فجين يمثل جون ونستون دورى كروين وانتيجون يشعرا بقراب الأسطوره اليونانية ولكن " للجزيره " بعد آخر بعد ظهر فى البدايه فى أسماء جون ونستون وبدا فى النهايه حين دفع فوجارد عن عمد مشاهدى المسرح إلى الشعور بانهم مشاهدى السجن .

ان بطلى فوجارد وشريكه فى الكتابه المسرحية ، جون كاني ونستون نتشونا وهما أنفسهما اسودان من جنوب افريقيا قد احتفظا باسميهما فى مسرحية تعد كنايةً مثل مسرحية انتيجون التى مثلها السجينان . إن الجزيره ليست جزيره روبن وحسب ولكنها جنوب افريقيا بأسرها ذلك السجن القبيح بقوانينه الحمقاء التى وضعها ذوى السلطه السفخاء . ان سكان جنوب افريقيا - سواء كانوا بيضاً أو غير بيض - مدفونين بالحياة ومسجونين مثل بطله مسرحية سقراط ومساجين مسرحية فوجارد . ولو تحقق مسرحية

فوجارد التأثير المطلوب لأدرك المشاهدون أنهم جزء من فريق التمثيل وأن مقاعدهم جزء من ساحة العرض - فالحكم على انتيجون بالسجن بعد تصغيراً لحال جون وونستون والذي يعد بدوره تصغيراً لجنوب افريقيا . وحين نعرف في سياق الاحداث ان جون سيحصل على حريته قريباً فاننا نتساءل هل يتناسى جون تجريته في جزيره روبن حين يعود لحياته الطبيعية ام انه سيعمل بحماس أكبر لانها ، المعاملة اللاتسانيه والتي يثق ان صديقه واخيه ونستون مازال يعانونها كما يعانونها بقيه مساجين جنوب افريقيا . وكما اتسعت ساحة العرض فلم تقتصر على خشبه المسرح بل امتدت لتشمل المسرح ككل يرى فوجارد أن المشاهد مثل جون سوف يُطلق سراحه ويعود إلى حياته الطبيعية بعد انتهاء المسرحية وحينئذ يسأل فوجارد ضمناً هل سنتناسى خبراتنا المسرحية بعد انتهاء المسرحية ام اننا سوف نعمل لننتهى ذلك النظام الذي يحول المجتمع إلى سجن .

١٨ - غزو الفضاء :الصوت الخفي

في أعمال صموئيل بيكيت ومورجاريث دوراس

ماري كاي مارتن

إن مساحتنا المسرحية ، تلك الساحة التي علا قدرها بما شهدته من صعود وسقوط حضارات وملكات وملوك عظام ، وطقوس رحيل عديد من المساعى النبيلة ، والابتعاات الطقسية الفعلية لجنسنا ، هذه الساحة المسرحية تتعرض الآن لغزو قوى أجنبية . وحتى الآن نجد أن تسلل تأثيراتنا مازال ضعيفاً بينما نجد أن التأثير الاجنبى كان له ومازال نتائج واسعة المدى على الناس . اننى اتحدث عن الابهة الغير شرعية للمسرح وهى السينما والتي قطعت علاقتها بالمسرح واتبعت خطى سلفها الفوتوغرافى ولكنها بالرغم من ذلك عادت لتُغيّر على اتباعنا وتقطع صلاتنا بالناس فكان آخر ما هجمت به على ممتلكاتنا سيطرتها القصوى على العصر : فحين كانت محجوبه سيطرت على أوقاتنا ومشاعرنا وحين انتشرت فى كل مكان لعبت على خيالنا فقد استخدمت صوتاً هو نفس الصوت ، الصوت البشرى غير انه مسجل ، انه الصوت الخفى : البعد الثالث القديم للأفلام والذى تسلل إلى الفرق المسرحية فى مسرحيات مثل " روكى " لبيكيت و "جنه السينما " لمارجورايث وهناك وجد المعونه والنجاح ومن هذه المراكز الرئيسيه كان للصوت الخفى تأثيراً ليس فقط على التقاليد المسرحية فى القرن العشرين ولكن أيضاً على افتراضات وميول وأدراكات مشاهدى القرن العشرين .

لقد تردد النقد المسرحى وكذلك النظرية فى الحسم بشأن دور أو تجربة المتفرج فى المسرح إذ كيف يمكن الوصول إلى نتائج عن شىء يعتمد بصورة أساسية على إنتاج معين لمسرحية ما وعلى تفسيرها وأدائها ومساحتها ؟ فالمسرحية تكتب مره واحده ثم تُؤل بقصد الانتاج مرات عديده ويتنوع مكان عرضها تنوعاً لا نهائياً من مدرج مكشوف يتسع لـ ٦٠٠٠ شخص إلى ستيديو مظلم يتسع لـ ٢٠ شخص لذلك فإن درامه او حتى الوصول إلى نتائج عن المشاهد السينماتى يعد اسهل بكثير فمشاهدى السينما على اختلافهم يقعون فى مسرح مظلم يتلاشى فيه ما يحيط بهم كما ان المشاهد السينماتى يشاهد قليلاً أعد للانتاج مره واحده وسوف يعاد عرضه لأى مشاهد

مهما كان بنفس الوضع تماماً طالما صُلح الشريط السينمائي للعرض .

فكيف يمكن لنا إذن أن نقارن بين الخبرة المسرحية والسينمائية ؟ ان المسرح حدثٌ حي يتميز بالتفاعل المرن بين الممثل والمشاهد كما ان مكان العرض يخلق تيارات من الاسترجاع العاطفى بينهما كما ان الممثلين انفسهم كالمترجمين يستجيبون للعلاقات المكانية وعلى الجانب الآخر نجد ان المشاهد فى المسرح السينمائي يتعامل مع صورة ذات بعدين للحركة فالشاشة سطح مستو مضىء كشبيكة عملاقة تظهر أخذوه للوقت والمكان يراها الناس لكنها بلا شك لا وجود لهما . وبعد تحديد هذه وأخرى كثيرات من الفروق ، ما الذى يمكن قوله عن العلاقة بين ساحة العرض المسرحى والسينمائى هل يمكن القول بأن السينما جاءت فقط كنتاج تكنولوجى للتاريخ الحديث ؟

ولكن علينا أن نتذكر ان الفيلم يعتمد فعلياً فى بدايته على التسلية الحية فى شكله ومضمونه فالمحتوى الدرامى للأفلام الصامتة اعتمد إما على ميلودراما القرن ١٩ أو مسرحيات مسرح المنوعات الهزلييه وكلاهما يظهر المبدأ الأساسى لعدم التوافق او الطباق بين الصوت والصورة على المسرح . لقد بدأت الافلام الصامتة بنوع من الطباق اذ لم تتوافر فى البدايه القدرات الفنية اللازمة لانتاج صوت متزامن فجاء شريط الصورة دون توافق مع شريط الصوت . ولكن منتجى الأفلام الصامتة اكتشفوا مبكراً فى وقت مناسب أن البعدية الثنائية السينمائية يمكن أن تفشل فى عدم واقعيته المشابهة للأحلام وتناولها البسيط للوقت والمشهد وبذلك أدخلت الموسيقى على الصورة المتحركة الصامتة ، وهى مطابقه أظهرت على الرغم من ذلك التناقض وعدم التوافق بين الصوت والصورة وقد أضافت الموسيقى كما يقول المؤلف كبرت لندن بعداً ثالثاً ملحقاً للصورة الصامتة وأتاحت لصورة الشاشة المسطحة المتقطعة إيقاعاً زمنياً واستمرارية . وهذه الإضافه الموسيقية - والتى كانت فى البداية نابضة بالحياة - تم اشتقاقها من المسرح مثلها مثل المحتوى الدرامى فى الأفلام الصامتة الأولى . وتشير كاترين كاليناك من جامعه ألينوس فى رسالتها التى كتبتها عام ١٩٨٢ ولم تنشر بعد والمعنونه " الموسيقى كبناء قصصى فى افلام هوليوود " تشير إلى عصور مسرحية عديدة وبالأخص العصر اليونانى والاليزابيثى وتشير بصورة مباشرة إلى الأوبرا وميلودراما القرن ١٩ على أنهم جذور فكره المصاحبه للموسيقية الاصلية فى مؤسسات الافلام .

وهكذا نجد ان المبدأ البنائى " التأكيد العاطفى " مثل موسيقى فاغنر قد سيطر على هوليوود وعلى التسجيلات السينمائية الأخرى منذ ذلك الحين .

وعلى ذلك يمكن القول بأن الصوت السينمائى جاء كوسيلة منفصلة عن الصورة المرئية فقد جاء أساساً للمساعدة على تواصل الصور المرئية المتنوعة ولم يتوافق الصوت مع الصورة الا منذ زمن قريب حينما أصبح من الممكن تسجيل الصوت والصورة ثم عرضهما فى آن واحد . ويظهر الصوت السينمائى المسجل أصبحت عاده الطباقة آمنه بصورة كبيره فى صناعه الافلام وربما كان ذلك بسبب الجهود التى يبذلها مؤدى المونتاج المرنى وعلى رأسهم بدفكين ، اينشتين والكسندروف الروسين والذين افصحوا عن منهجهم الخاص بالصوت فى إحدى فقرات كتابهم (١٩٢٨) المعنون " الصوت والصورة " التى أوردها ديفيد كوك فى كتابه " تاريخ الفيلم الروائى "

إن استخدام الصوت كمطابق للمونتاج المرنى هو فقط ما يتيح امكانيات جديدة لاتقان المونتاج فالاختبارات الأولى للصوت يجب ان تركز على عدم توافقه مع الصورة المرئية وهذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن ان تخلق طباق اوركسترى جديد للصورة المرئية والصوت المرنى .

وكامتداد طبيعى لعرف الطباقة وكامتداد طبيعى ايضاً لقدرة الفيلم على التحرك بحريه عبر الوقت والمكان ظهر اصطلاح الصوت الخفى فى السينما فى تلك الافلام مثل " غروب المجاده " لويلدر و " الدكتور مابوس " للايج . ويجب تمييز الصوت الخفى عن الصوت الفمى وهو الصوت المتزامن مع شخصية مرئية والصوت المتباعد وهو صوت إحدى الشخصيات وهى لا ترى لانها فقط خارج اطار الكاميرا أى أنها موجودة فى القصة أو فى الواقع الزمكاني للمسرحية اذا اردنا اصطلاحاً من النقد السينمائى وهذا الصوت الخفى او الصوت المنفصل نتج عنه وأصبح إظهاراً " لعدم التوافق " الذى ابتدعه الروس . كذلك كان من الطبيعى أن تلحق بكاميرا مشهد توم المختلس للنظر صوتاً روائياً كذلك الذى نجده فى الروايات والذى يتحرك بسهولة كالقلم عبر الوقت والمكان ومثل الراوى الثابت فى الرواية يمكننا الصوت الخفى من معرفه أفكار الشخصيات وهو نفس ما يقوم به حين يتم استخدامه فى ساحه العرض المسرحية وكـم جديراً بهذا الصوت الطباقى الذى اخذ أساساً من المسرح ليملاً الفراغ السينمائى ان

يعود كحرفة سينمائيته عاليه التقنيه ليعيد تنظيم ساحه العرض المسرحية .

وربما يروادنا فى هذا السياق ان نسأل كيف يمكن للمشاهد ان يتقبل هذا التطفل التكنولوجى كالصوت الخفى فى سياق المسرح الحى ان المشاهد فى الحقيقه لا يجد اى عناء فى تكيفه مع الافكار الجديده طالما اننا اعلنا له بوضوح عن الشكل الغير واقعى كما فى مسرحيات دوراس عن طريق الخطاب المباشر والمصاحبه المستمره للموسيقى المسجله وكما فى مسرحيات بيكيت عن طريق المشهد وتقول كريستان بيتز عن الصوت المسجل :

ان الخصائص السمعيه ، على عكس الاصوات المراثيه ، لا تتعرض لأى خساره تذكر فى علاقتها بالصوت المماثل فى العالم الواقعى فالاصوات تنتشر فى الساحه كما تنتشر فى الواقع او على نحو مماثل تقريباً .

وعلى هذا نجد ان الصوت المسجل يختلف قليلاً إلى حد ما عن الصوت الحى على عكس الصوره المسجله فى اختلافها عن الصوره الحيه فكلا الصوت المسجل والحى يخرج إلى فضاء ثلاثى الابعاد .

ان كتاب الصوت الخفى ، كما لاحظ شيون فى كتابه La voix au cinema إما يحطون من شأن الصوت المسجل بقصر اهميته على وظيفته الاعلانيه اللفظيه المجرده كما لو انه تحليل اخبارى او يصفونه باوصاف فرويدينيه فيقولون انه كالطقس الدينى وانه كالتذكر اللاشعورى للضججه الجنينيه فى صوت الأم لقد قامت رين ماجر فى مقالة عنوانها " الصوت خلف المرآه " جاءت فى إحدى دوريات التحليل النفسى قامت بتحليل " غريزه النزعه السمعيه " او " حب السمع " من خلال مناقشه اوفيد ترسيوس والذي كان لا يرى سوى انعكاس صورته ولم يسمع سوى صدى صوته وتؤكد ماجران " ... إن تكون الخيال اللاشعورى يتوقف على ... المنطقه السمعيه بالخاص وهذا الفكر يشير بدايه إلى قوه الصوت المثيرة للعواطف بدون المرجع المراثى وهو أمر خبرناه عبر المذيع والهاتف ومع ذلك فأنا لا أقصد هنا إلى التحليل النفسى للصوت الخفى بل تقييم مدى مسرحيته .

لقد كتبت مترجوماً دوراس فى ١٩٧٧ مسرحية غنيه قويه عنوانها " جنة

السينما" وهذه المسرحية تركز على روايتها المعنوية " سد فى وجه المحيط " والذي كتبها عام ١٩٥٣ ولم تترجم رسمياً إلى الانجليزية بعد . وهذه المسرحية رائعه لقيمتها الذاتيه وهى غريبه بنفس القدر لأنها قريبة ، ولست أدري حتى الآن كيف انها قريبة لقصة حياه دوراس والتي اقتربت ايضا من روايتها التي فازت بجائزه برمس جونكورت Amant 'الوتقع أحداث المسرحية فى جنوب شرق آسيا فى الجزء المسمى الآن كامبوديا والتي كانت تسمى آنذاك الهنصين المستعمره الفرنسيه . والمسرحية تحكى قصة أسره تنفكك : اذ يبلغ الابن والابنه سن الرشد وينفصلان اذ يقتحم كل منهما حقائق حياته الخاصه والاجتماعيه والسياسيه ، أما الأم فتموت والقصة تحكيها الابنه من منظورها وذلك من خلال صوت مسجل وكذلك بصوره مباشره فى وقت المسرحية وكإمرأه عجوز تسترجع الابنه الأحداث التي وقعت منذ زمن بعيد ولذا تعد المسرحية مسرحية تذكيره .

وتبدأ المسرحية بسرد استهلالى طويل ودقيق يقدمه مباشره للمشاهد الابن والابنه بالتبادل فيحكيان عن موت ابيهما وماتبعه من ضائقه ماليه اصابته امهما على يد موظفى الاستعمار المرتشين والذين باعوا لها مساحه كبيره من الارض تفرقها الماء سنوياً فى موسم الامطار . وتحاول الام زراعه هذه الارض الفارقه فى الملح تحتجذب فلاحين المنطقه التعساء لبناء سد يمنع ماء المحيط الهادى عن هذه الارض وخلال هذا الاستهلال يريت الابنان ويهددان جسد امهما الحامد الهامد فأمهما تؤدي دور إمرأه تصاب بغيره جنونه تفيق منها فى نهايه المسرحية قبل موتها تماماً .

وبعد هذا السرد الاستهلالى تبدأ أحداث المسرحية الحاليه والتي تقود إلى موت الأم وبالرغم من ذلك يستمر السرد التذكري مع تغير أحداث المسرحية من مشاهد متحركه حيه إلى القص المباشر عن طريق الابنه الشاب حيث ان دور الابنه يمر باعمار مختلفه والقص عن طريق الابنه العجوز التي تسترجع الاحداث بواسطه تسجيل الصوت الخفى المعبر عن الشاعر الذاتيه .

ان الحضور السينمائي فى " جنه السينما " يبدو على المستويين الفكرى والبنائى فبعد موت الاب تزداد الأم من مدخراتها اذ تعمل عازفه على بيانو فى احدى مسارح الافلام الصامته فى "سايجون" يسمى " جنه السينما " وقد عملت هناك لعشره اعوام

حتى انتهت الافلام الصامتة وحين يصبح الاطفال راشدين صغار تظل المسرحية نغمة الطالس فى جنة السينما والذكريات المبهجة من النوم على الوسائد حول البيانو ملازمه لهما .

ومن حيث البناء نجد ان الموسيقى مثل صوت الابنه المسجل والمباشر تبدو فى المسرحية داخلية وخارجية فهى داخلية حيث يلعب الابنان على فيكتورا قديمه تكراراً ومراراً ، وهى خارجية تأتى بمتزجه مع الصوت المسجل وهذه الموسيقى تصاحب الحدث والحوار الحى تماماً مثلما يصاحب الصوت التذكى الحركة الجسديه والصامتة . ان الموسيقى عند دوراس كما يقول المؤلف هانز ايزلر فى سياق حديثه عن الفيلم السينمائى الناطق " ... تضطلع بمسئوليه تضييق الفجوه بين الصوت والشخص " وقد جاءت أوصاف دوراي للقطات الحركة الجسديه الصامتة مثل أوصافها للموسيقى فى دقة وحيوية الحوار . فاللقطات الحركيه سواء لازمتها الموسيقى او الصوت الخفى او كلاهما تبدو سيناريوهات مرئية فهى متكامله مع النص مثل الموسيقى ومثل الحوار المسجل والحى .

وبعد نشر " جنة السينما " بأربعة أعوام فى عام ١٩٨١ كتب صموئيل بيكيت مسرحيته " روكبى " والتي توظف شخصية مفرده حية وصوتها الخفى المسجل . لقد حاول بيكيت بالفعل استخدام الصوت المسجل لمعظم الحوار الثنائى فى " شريط مراب الأخير " ولكن الصوت المسجل فى هذه المسرحية مختلف فصوت كراب المسجل يأتى على وجه الخصوص من داخل القصة او الواقع الزمكاني للمسرحية ففى مسرحية " شريط كراب الأخير " يأتى الصوت المسجل مباشرة " من آلة الاسطوانتين التى يملكها الرجل العجوز وبذلك لم يتغير او يتبدل وقت او مكان القصة بصوره صريحة .

والصوت فى " روكبى " مثل صوت كراب هو الصوت المسجل للشخصية المفردة ولكن خارج الواقع الزمكاني للقصة إن المرأة العجوز تميز الماده الصوتية لصوتها المسجل الذى يحكى قصتها من خلال إضافتها الحية ويبدو ان القصة التى يحكيها الصوت ذات أحداث بسيطة تؤدى إلى اللحظه الحية التى يراها المشاهد إذ يلحق الشريط ، إن جاز التعبير ، بالوقت الحاضر والمكان الحاضر للقصة . فالمرأه تستعيد قصتها وهى جالسه فى أفضل ثوب فى قاع الكرسى العالى تماماً مثلما كانت امها تجلس قبلها

وهذا التذكر لقصتها ووضها لتنام نوم الموت . وهذا الصوت ربما يكون صوت أفكارها أو جزء منها أو وجهه نظر عنها فهذا الصوت يتضمن أشياء عديدة . إلا أن الصوت الخفى فى " روكبى " ، على عكس شريط كراب ، لا يمكن إدخاله بموضوعية فى الواقع الزمكاني للمسرحية إلا إذا أعد المشاهد ليتخيل أن السيده العجوز تقتنى فى حجرتها على سبيل المثال نظام تسجيل مزود بكمبيوتر ومبرمج من قبل ويتم التحكم فيه عن طريق الصوت من على بعد ولكن المشاهد لا يحتاج أن يصدق هذا المشاهد يفترض بطبيعته أن الصوت المسجل هو صوت خفى مثل ذلك الذى نجده فى الأفلام حيث يستطيع المشاهد أن يسمع أفكار الشخصية أو يضطلع على جانب آخر من الشخصية جانب من وقت ومكان غير وقت ومكان المسرحية .

وعلى هذا ، نجد الصوت الخفى فى كلتا هاتين المسرحيتين " جنة السينما " و " روكبى " فالمشاهد فى سياق مشاهدته وسماعه للمسرحية الحية يسمع صوتاً وهذا الصوت مسجل ولأنه مسجل فانه مسيطر أى أن له ما يسمى بالحضور القوى أو أنه يتميز بالقرب الشديد للميكروفون ولهذا يبدو مسيطر وشديد القرب من المشاهد فاضعف الهمسات فى نهايه مسرحية " روكبى " يمكن أن تملأ كل المسرح ، والمشاهد يعرف أن الصوت هو صوت أحد الشخصيات فى المسرحية ولكن هذه الشخصيه قد أبعدت بطريقه ما من قصة المسرحية والمصدر المادى للصوت غير مرئى فربما جاء الصوت من بين المشاهدين أو أتى من خلفهم كما أن المصدر الخيالى للصوت لا يتضح فى الحال وقد يبقى غامضاً . ولذا يقول شيمون عن الصوت الخفى انه يزحف فوق الشاشة . وبالمثل يمكن أن نقول أن الصوت الخفى فى المسرح الحى يسبح فى الهواء ، فى مسرح الأحداث ، كشبح للشخصيه أو كروحها المتحرره أو كأفكارها وذلك أن الصوت الخفى لا يكون داخل القصة تماماً أو خارجها تماماً بل انه داخلها وخارجها انه يخلق بين الطرفين . والصوت فى مسرحيتى " جنة السينما " و " روكبى " هو صوت الشخصية الرئيسية وفى كلتا المسرحيتين يبدو أنه يشاهد المسرحية من الخارج كالمشاهد . وتقول "مارى آن دون" عن الصوت الخفى فى السينما

إن الصوت الخفى كشكل من أشكال الخطاب المباشر يتحدث للمشاهد دون وسيط متجنباً الشخصيات ومحدثاً نوعاً من التواصل بينه وبين المشاهد - فكلاهما على دراية وبهذا يستطيعان تقييم الحدث . وقدره الصوت على تفسير الحدث وإظهار حقيقته يأتى بالتحديد من عدم تركز الصوت وعدم تقيده بشخصية معينة . وبالمثل نجد ان الصوت الخفى فى المسرح يعين الحدود بين المشهد والمشاهد فالمشاهد يدرك الصوت الخفى على أنه تعليق ، على أنه مناجاة داخلية ، على أنه عملية يعرفها جيداً كعملية التفكير ذاتها .

وفى عبارة أخرى ، يتقبل المشاهد الصوت الخفى كأنه رأى ليس على دراية تامة ولا يتميز بموضوعية كاملة إلا إنه منفصل عن قصته والصوت الخفى بهذا مثل القص فى الرواية فالقص سواء كان على لسان المتكلم أو الغائب يجذب المشاهد إلى مشاركته أفكاره ويحرك مشاهدته عبر الوقت والمكان وفى داخل وخارج أفكار شخصيات القصة . إن الراوى يتميز بالذاتية والمشاهد يُستدرج إلى هذه الذاتيه ومثل قارئ الرواية فإن المشاهد فى سياق سماعه للصوت الخفى يتفاعل مع المسرحية إلى حد ما من خلال عقل الشخصية صاحبة الصوت وكذلك فإن المشاهد مثل قارئ الرواية يتوحد مع الراوى ، مع ناسج الحكاية ، مع الابنة فى " جنه السينما " أو المرأة العجوز فى " روكبى " .

وهذه العملية تتجع جزئياً بسبب تقاليد الرواية والسينما فهنا التقليد ينتقل من الرواية والسينما إلى المسرح الحى فالمشاهد قد قرأ حكايات الشخصيات فى الكتب وسمعها فى السينما وهو بذلك يتكيف مع هذه الحكايات لو شاهدها فى المسرح وقد استخدم بيكيت ودوراس افتراضات قراء الروايات ومشاهدة السينما وبالأخص مشاهدة السينما . إن بيكيت ودوراس روائيَّان وصانعا أفلام فى آن واحد فقد كتب كلاهما العديد من الروايات وأخرج بيكيت للسينما " الفيلم " وللفيديو " Eh Joe " اما دوراس فقد أخرجت على الأقل ستة عشر فيلماً .

ونخلص فى النهاية إلى أنه نتيجة لـأن هذا التقليد السينمائى لا يكون داخل القصة ولا خارجها ، ولأنه مسجل ، ولأن مصدره المادى غير واضح ولا مصدره المرجعى ، ولأنه منفصل ، فإن هذا الصوت الخفى المنبعث من الخارج يعيد تشكيل ساحه العرض المسرحى فهو يقرر ساحه العرض التى يتقاسمها الجميع برأيه المحلق ومثل تقليد

الصمت يربط بين المشاهد والممثل فى خبره مشتركة يتقاسمها الجميع . وحيث ان المسرح حدث حى يتفاعل فيه المشاهد والممثل فإن الصوت الخفى - علاوه على ما سبق - يلعب دوراً كبيراً فى هذا التفاعل والذي يعد جوهر اى حدث مسرحى . ان المشاهدين والممثلين على قدم المساواه يستمعون ويتفاعلون مع هذا الصوت . والصوت الخفى فى هذه الوظيفة يشبه الموسيقى التى تنزع إلى " ... اجتذاب استقبال المشاهد بوجه عام " كما ترى سيجفرايد كراكر . ومثل الكورس اليونانى الغير مرئى يلعب الصوت الخفى دور الوسيط بين المشاهد والعرض فهو جزئياً احد المشاهدين وجزئياً احد الشخصيات ونبرة هذا الصوت اوموسيقيته تتساوى فى الاهميه مع المعنى الذى يدلى به كما هو الحال فى الكورس اليونانى وتصف ماري - كلير رويارز - لومير الصوت الخفى فى احد أفلام دوراس يدعى " اغنيه الهند " على انه " يتأرجح بين المعنى والموسيقى " وقد ورد هذا فى مقالتها المعنونه " الصوت المنفصل " وبهذا نجد ان الصوت الخفى فى " جنة السينما " و " روكبى " صوتاً ايقاعياً غنائياً .

إننى اتحدث هنا عن " جنة السينما " و " روكبى " كأنهما أول قفزتان فى المنطقه المسرحية الجديده او كأنهما قاطعا الطريق الذى يربط بين التقاليد المسرحية والسينمائية . فى الحقيقه ان الفصل السينمائى للصوت المسجل عن الحدث قد أتى بالفعل إلى نهايته المحتصيه فى المسرح فى اغنيه الهند " لدوراس " ففى هذه المسرحية/الرواية / الفيلم التى نشرت عام ١٩٧٣ رأت دوراس ان كل الحوار يجب ان يسجل وقام بالسرد فى اغنيه الهند شخصيات لم تظهر كشخصيات حيه ولكن قصتهم شديده الاتصال بقصة الشخصيات الحيه وحتى الشئصية الرئيسيه فى المسرحية كانت بمعنى من المعانى منفصله فالمشاهد قد يفهم أنها بالفعل ماتت اى أننا نخلص إلى ان الصوت المسجل المنفصل فى " اغنيه الهند " يع الاساس البنائى لكل المسرحية .

١٩- متعدد وعملي :

الفضاء المسرحي في الرجل الفيل

فيراجي جي

لقد أتاحت التقاليد المسرحية لساحة العرض قدره متميزه على تقديم أى خلفيه للمشهد (بما فيها ساحة العرض نفسها) داخل او خارج هذا العالم . علاوة على ان خشبه المسرح يمكن ان تقسم إلى مناطق او ساحات عديدة بخلفيات مختلفه تعرض واحده تلو الأخرى او تعرض فى آن واحد ومن خلال هذا التقييم يمدنا المسرح الحى بنظير مادي لتقييم الصوت التآليفى الواحد لأصوات الشخصيات العديده فى المسرحية وهكذا يمكن للمسرح الحى ان يقدم لنا رؤيه متعددة مقتعه جداً وبارعه جداً من خلال التفاعل بين هذه الانواع من الرؤى المتغيره - المراثيه والشفويه . وعلاوه على ذلك يمكن استخدام المشاهد الطبيعيه المختلفه على خشبه المسرح والاصوات المتعدده لتقدم لنا انواع ومستويات مختلفه من الواقع وهكذا يبدو المسرح قادراً على تقديم كل من الحقيقه والوهم فى سياق تعامله مع هذه الثنائيه التى طالما ارهقت ثقافتنا على الاقل منذ ان صاغ أفلاطون هذه القضية فى قصته الرمزيه الكهف .

وهذا الحيز الذى منيت به ساحة العرض لم يلق الاهتمام المناسب من النقاد ويرجع هذا فى بعض أجزائه إلى ان هذا الحيز يبدو من الوهلة الاولى بديهى إلى حد كبير . فالمشاهد يرى الواقع امامه : أناس احياء يتجولون على المسرح ويستخدمون اشياء عاديه ويجلسون على مقاعد عاديه ويؤدون حركات بشريه عاديه وبالرغم من ذلك فان المشاهد يدرك أنه أمام واقع مزدوج حتى حين يكون هناك خلفيه واحده فقط على المسرح فهؤلاء الناس ممثلون وهذه الملابس أزياء وقطع الأثاث ديكورات وهذه الأفعال التى تبدو تلقائيه هى مجرد محاكاة فما هو قائم امام المشاهد ليس الحياه ولكن بالاحرى صورة للحياه . ان المسرح يمدنا بخبره " واقعيه " كما عبرت عنها سوزانا لانجر وهو ما تمدنا به كل أشكال الفن الاخرى .

ان كل شكل فنى ، على حد قول لانجر - " يقدّم مباشره للادراك الحسى ومع ذلك

يتجاوز نفسه ، فهو مظهر خارجي ولكنه ينتمى بالواقعيه " ولا نستطيع ان نصف قول لانجر هنا ولكنه دل على وجهه نظرها حين استخدمت فى سياق توضيح فكرتها مصطلحات مثل " الشفافيه " و " الروح الخالصه " . وبعد تعريف الفن على هذا النحو، انتهت لانجر إلى ان رغبه المشاهد فى اخذ ما يراه على خشبه المسرح على انه واقع يعد خطأ فادح .

وفى النهايه الأخرى نجد أن علم الجمال البرختى يتضمن تأكيداً على اعتبار الحدث المسرحى عَرَضى : أى انه مثل اداء السيرك يتبع نفس الواقع ونفس المحيط الذى يشغله الجمهور . ان برخت فى الحقيقه يصير على استخدام عدد من التقنيات التى صممت لمنع مشاهد المسرحيه من الاندماج فى حلم وهمى رائع ، من تقبل " المظهر الخارجى " .

وبين هاتين النهايتين : الحاله الفعلية للانجر واختبار الواقع لبرخت يأسس المحلل النفسى د . و . وينكوت D. W. Winnicott .احقل نظرى اخر يوصف بانه " منطقه انتقاليه " تشغلها الأعمال الفنية التى يكون فيها الواقع خارج نطاق الموضوع أى ان الواقع يتم تجهينه وبالتالي لا تثار القضية أبداً .

ولكن احداً من أصحاب هذه النظريات لم يستطع التحكم فى ردود فعل المشاهد الفعلى وبالرغم من سخرية " لانجر و " منطقه الانتقاليه " التى صاغها وينكوت فان الناس يحضرون إلى المسرح اهتماماتهم الواقعيه فهم يسعدون أكثر بمشاهده برتون تايلور فى " سِرْ ذاتيه " بسبب تشابهه مقترض بين ما يحدث على المسرح وسير النجوم الواقعيه . وبالرغم من انتقادات برخت لجشع السيده كريدج وتواطؤها مع الحرب كمصدر للريح فإن المشاهد يتعاطف مع معاناه الشخصيه لفقداء اولادها .

أى أننا فى الواقع الفعلى نجد تدرج فى اسبجابات المشاهد يمكن ترتيبه على شىء متصل . فأحياناً تسخ خشبه المسرح " واقع " كتيب محدود جامد وأحياناً أخرى ترفع المشاهد خارج المألوف ليقرب من عالم الروح الخالصه وهى بهذا تحقق لنا أكثر رغباتنا جمالاً وروعة وفى الغالب يخلق المشاهد ويتأرجح بين التعطيل الارادى لعدم التصديق والمراجعته التقديه الواقعيه الذاتيه للواقع .

وهذه الحاله العقلية من التأرجح تعتمد على الحاله النفسيه للمشاهد الفرد إلى حد

بعيد ومع ذلك فهي تعتمد أيضاً على المهارة التي يؤثر بها الكاتب المسرحي والمخرج في مشاهدته . وهذه المقالة جاءت كى توضح كيف ان هذا التأثير يمكن ان ينتج من الاستغلال الفعال لساحه العرض المسرحية متخذة من " الرجل القليل " لبرنارد بومرانس وهى مسرحية فاقت فى ابداعيتها العاده مثالا على هذا .

ان فعاله " الرجل القليل " تتبع فى بعض جوانبها من اندماج المشاهد النشاط بالضرورة فى الخلق الإبداعى للحاله الواقعيه وفى جوانب اخرى من استيعاد المشاهد لشعوره بالواقع . فالمسرحية ذاتها تجبر المشاهد على ان يتذكر ان جون ميريك ، بطل المسرحية ، كان إنسانا حقيقيا وبالفعل كانت المسرحية ستطرح جانبا على أساس أنها أمر لا يصدقه العقل ولم يكن احداً ليهتم بها لو أن المشاهد لم ينوه ان هذا الرجل كان فعلاً رجلاً عادياً .

إن أول نكره يأخذها المشاهد عن الممثل الذى يقوم بدور ميريك إنه فيزيائى قام تريفز بفحصه بعد أن وجده يقوم بحركات غريبه وقد شرع فى القاء محاضره عنه وفى خلال المحاضره تعرض بعض الصور لميريك الحقيقى اذ يسلط الضوء على التفاصيل المربعه القويه : " فمن الحاجب تظهر كتله عظم ضخمة ككتله مخروطيه من السكر ... ومن الفك العلوى تظهر كتله عظمية أخرى ... كشجرة قرنفل جُذت وقد اثر هذا على الشفه العلويه فقلبيها ظهراً لبطن وحول الفم إلى فتحه واسعه يسيل منها اللعاب ... " وقس على هذا . وفى هذه الاثناء يظهر الشاب الضخم الذى يلعب دور ميريك مرتدياً مئزر ويغمره ضوء يجعله يتلوى حتى يتحول تدريجياً لوضع شعره على نحو بشع كى يدنا بتصوير مادي لما وصف من تشوهات . ومن الاساسيات هنا من اجل خلق الحاله الواقعيه ألا يشبه أو يحاكي مظهر الممثل تريفز ولكن الصفات الجسميه الحقيقيه للممثل كضخامته تساهم بنشاط فى تأكيد التشابه مما يساعد المشاهد فى تخيل الشخصيه الواقعيه أو الشخصيه الوهميه التى تتطلبها المسرحية .

لقد اكد العديد من النقاد المسرحيين فعاليه هذه اللحظه فعلى سبيل المثال اشار "والتر كركر" احد نقاد جريده "نيو يورك تايمز" إلى " انزلاق المسرح الحريرى " ولكن هذه الاستعاره الماديه اكثر من حيله ماهره لتجنب المشكله الخرجه الخاصه بالعرض المسرحى . ان تحويل " الواقع " إلى " شبيه واقعى " يعد استخداماً ابداعياً لقدره المسرح والتحويل

المادى هنا يشبه فكره المسرحية الاعم : التحويلات المعاوذه والاضطرابات بين ما يرى كواقع وما يرى كوهم .

وفى مشهد المحاضره (المشهد الثالث) تُقدم الفكره بنجاح على المسرح من خلال التشكيل الدقيق لحشبه المسرح على شكل ثلاث مساحات ماديّه منفصله وهذه المساحات الثلاث ربما تفهم على انها تمثيل للحالات المسرحية الثلاث للخبره : العرْضيّه التمثيليه (والتي تتطابق تقريباً مع " المرحلة الانتقاليه " لونيكتون) والفعليه . ففى احد جوانب المسرح توجد محاضره تريفز والتي تعرض صور جون ميريك الحقيقى والتي تحول المشاهد كمرآقب فى كليّه طبيه وبهذا يمثل هذا الجزء من المسرح الواقع العرضى البرختى اذ ان تريفز المحاضر يهيمن على الساعه ويقدم هذا النوع من التفكير "الواقعى" . ان عدم رغبه تريفز فى معامله ميريك كأى شىء اكثر من كونه موضوع علمى يفسد علاقته به كما يفسد عليه راحه ضميره وعلى هذا نجد ان هذا الجزء الذى يشغله تريفز من المسرح يتميز بالشكيه والعلميه وتهيمن عليه النبره العرضيه .

وفى هذه الاثناء يشغل جزء اخر من المسرح وهو تحول الممثل إلى ميريك الوحش والذى يدفع المشاهد إلى المشاركه بخياله والتماشى مع هذا التشابه الذى صنعتّه تشوهات جسم وصوت الممثل فهم يتفاضون عن الاختلافات بين هذا الصوت المصرصر والذراع الملتوى والوضع الغريب وبين التشوهات الغريبه التى وصفها تريفز من قبل وهم بهذا يساعدون حركه الممثل من الواقع إلى " الشبه " واضعين فى أذهانهم " كمالو " المطلوبه من أجل التعطيل الارادى لعدم التصديق .

وفى الجزء الثالث من خشبه المسرح ، فى المؤخره يجلس عازف الفيولونسيل الذى يعزف الموسيقى بين المشاهد فى زيه الرسمى . والموسيقى هنا لا تكون مجرد خلفيه ولكنها المنطقه الثالثه الأكثر " شفافيّه " منطقّه المشاعر والجمال التى جاءت لتقابل الرعب الذى تقدمه المسرحيه . ولأن الموسيقى اكثر انواع الفن تجريداً حيث انها ترتبط بأى هدف مادى (فالعازف برياط عنقه وسترته الخطافيّه لا يشبه من قريب او من بعيد واقعيه الاصوات) فاننا نعيش الان فى عالم الموسيقى " الذى يفوق الوصف " فى عالم

المسرح الوهمي التمثيلي ، فى العالم الواقعي العرضى فى قاعه المحاضره ، كل فى آن واحد .

ويصبح استحاله فصل " الواقع " عن " الوهم " موضوع المسرحية على مستويات عدة تشبه تقسيم خشبه المسرح إلى اجزاء ماديه مختلفه فموضوع الجزء الاول من المسرحية هو التغلب على الاشمزاز الذى يثيره ميريك فى نفوس من يرونه . لقد قادتنا المسرحية إلى اعتبار مظهر هذا الرجل وهماً بينما الرجل الداخلى الذى لا نراه هو الواقع وهذا الوضع يؤكد فى الواقع بوضوح الطبيب تريفز الذى اختار احدى الممثلات لتقوم بدور رفيقه اجتماعيه تقوم بزياره ميريك فى المستشفى ويشرح تريفز للمثله سبب اختيارها بانها " ستستطيع الجلد فقد تم تدريبها على اخفاء مشاعرها الحقيقيه والتظاهر بأخرى " فالحقيقه هنا تعرف بوضوح على انها الواقع الداخلى للمثله وهذه الفكره ذاتها قد اعيد تعزيزها حين قال ميريك فى مقابلته مع السيده كندل " اذن فلا بد ان تعرضي نفسك من اجل الكسب مثلى " حين عرف انها مثله ولكنها تصحح ما ذهب إليه فتقول " ليست نفسى " " فتلك وهم اما هذه فنفسى " ولكن هذه النفس أيضاً لا تستطيع ان تكون تلقائيه دون خداع فقد رأى المشاهد المثله هى تستعد بالطبيعته التى ستحى بها ميريك فقبل لقائها الاول معه تتدرب على قول " اننى سعيدة بالتعرف عليك يا استاذ ميريك " بارع طرق مختلفه وفى وقت لاحق تؤكد كندل مره اخرى ان ما تصطنعه هو حقيقتها وذلك حينما تسأل تريفز عن وظيفه ادوات التجميل الكثيره التى أهديت لميريك فقالت انها " ديكورات ليصنع بها نفسه مثلاً اصنع نفسى " .

ومثلاً يوجد هذا التناقض المرتنى بين الممثل الوسيم وميريك الوحش يوجد تناقض فكرى مثل التناقض بين السيده كندل الصديقه المخلصه والسيد كندل المثله التى تضطلع بمسئولية الرحمة ، بين ميريك الرجل الطبيعى وميريك الوحش الذى استأنسه المجتمع ، بين ميريك الذى يغمره معروف تريفز وكرم المجتمع وميريك سجين فضيله العصر الفيكتوري وشهوانيته ، بين تمثال ميريك للمس فيليب قس الكاتدرائية كعمل فنى وكترزيف لطموحاته الروحيه ، بين حياه تريفز كطبيب محسن وحياته كسجان راضى عما يفعله وقد ظهرت كل هذه الجوانب فى المسرحية فى ان واحد وتلقاها المشاهد جميعاً بالشك .

لقد احبطنى عدد من التعليقات النقدية والتي انكرت على المسرحية هذه التناقضات بصيها فى حقيقه بديهية أو أخرى متجاهلة بهذا تصف المسرحية . وهكذا نستطيع ان نقرأ (و بعد هذا غوذجياً) أن المسرحية حكاية رمزية جذابة عن الرجل الطبيعى الذى استبدل طهارته وجماله بحماية وسجن المجتمع ... ومرة أخرى يدرك تريفز أن روح مريضه الطلقة الحرة قد افلحت تدريجياً . فالرجل القيل يفقد تدريجياً حيويته المثيرة التى تميز بها فى البداية . وتتحول طاقته حين يمرض إلى إنهاء لوحة الكنيسة فالسيد بومرانس يرى فى الفن بديلاً للسمو الطبيعى الذى فقدناه فى المعيشة . وكما نسلم بأن هناك ما يؤيد هذه المعانى الضمنية فى المسرحية فاننا نسلم بأن هناك أيضاً ما يؤيد المعانى الضمنية المضادة .

وميريك الذى لم يجد الحماية من تريفز ومجتمع لندن سوف يعاجله الموت فى مدة أقصر ويصوّر أكثر بؤساً وهكذا فإن الروح " الطلقة الحرة " والتى اشرنا إليها من قبل تعد تعبيراً رقيقاً للنقاد الذى نسى الذل الذى تعرض له ميريك فى المشهد الرابع حين يحتال عليه مدرسه وينبذه كاستثمار ردىء وهو أمر مهين للغاية حتى بالنسبة لاستعراض الشواذ من الفرس البلجيكية وسوف نرى كذلك أن لوحة الكنيسة تحمل أيضاً معانى متناقضة والتي ستتضح بدقه فى النصف الثانى من المسرحية .

إننا حقاً لا نفقد احساسنا بسجن ميريك فى ذلك الجزء من المسرح الذى صمم على أنه مستشفى بالرغم من أن تريفز بحث ميريك على أن يسميه " بيت " ونرى تريفز يحبس ميريك بدقه فى الحمام وهو يعلمه أن يقول " توضع القواعد لمصلحتنا " . وفى احدى زيارات السيده كندل لميريك تحضر معها بساطاً وسلّة حتى يمكنها التظاهر بأنهما نزوه خارج المنزل ولكنهما يبسطان الفراش على الأرض الخشبية وهذا " التظاهر " جاء عن قصد ليعزز الاغتراب البرختى . ومن الفنيات البراختيه التى تم استخدامها فى المسرحية تقسيم المسرحية إلى مشاهد عديده قصيره كل بعنوانه ، واستخدام الممثلين فى أدوار متعددة والعودة الملحه للواقع . وعلى فترات متساويه كان تكرر مشهد المحاضرة فى سلسلة الحلم الذى تقلب فيه الأوضاع فيصيح تريفز هو الشخص موضع الدراسة وليس ميريك وهكذا نجد أنفسنا مره أخرى أمام الشك فى القيم التى تقيمها المسرحية كما أن احساسنا " بالحقيقة " و " الوهم " قد تعطل مره أخرى . إن أحد أكثر مشاهد

الحب دفناً على أيما مسرح مضى هو ذلك المشهد بين بيريك والسيدة كندل وذلك بسبب التداخل المعقد للمستويات التي تقيّمها المسرحية . إن أحد المشاهدين الآن قد هيء تماماً لخلق الوحش الخيالي ومع ذلك فقد أسره جمال الممثلة الحقيقية التي "تلعب دور" مثله حقيقية وهكذا تقبل كارول شيللى تماماً على أنها السيدة كندل على المستوى العرضي ولكنها فى هذه اللحظة تبدأ ببطء شديد فى التعرّى فتتوقف عن "لعبه الدور" الذى تميز كما أوضحت لنا الشخصية من قبل بضبط النفس والتحكم فى المشاعر والتظاهر وحين تُسقط ملابسها تبدو وكأنها تسقط حصونها ويصبح وجهها الآن فى حاجة إلى نوع آخر من الجمال وحينما تدير ظهرها للمشاهدين فإنها تجبرهم (مره أخرى) على تخيل جمالها وفى هذه الأونة يتخيل المشاهد تحولها من الصورة التى كانت عليها من قبل إلى صورتها الخيالية حيث تتبنى تعالى ميريك وحين يتدخل تريفز الذى تعوزه اللباقة والخيال ويقطع هذه اللحظة فإن شفافيه عالم المثل ذاتها تبدو وكأنها تتحطم . ويرجع نجاح هذه اللحظة المسرحية المتميزة بفاعليتها فى بعض جوانبه إلى إتقان الترابط بين الشخصيات الثلاث والمستويات المختلفة للخبره المسرحية .

والوقوف على هذه المعاني الغامضة يضعنا بالضبط حيث يمكن ان تضعنا التقسيمات المختلفة لساحه العرض المسرحية بمفردها فى الغالب . فنحن مدعوون ان نرى العالم بأسره كترزييف فاشل لطموحاتنا . وفى الوقت نفسه حين ندخل نحن المشاهدين فى عالم المسرحية بخيالنا فاننا نتقبل "الجنه" الوهميه التى يخلقها ميريك وكندل بينهما من لحظه لآخرى .

لقد تعرضت المسرحية مره أخرى لفكره العلاقه الغامضه بين الواقع والوهم فى نموذج الكنيسه الذى يظهر فى النصف الثانى من المسرحية . ومثل ظهور ميريك للمره الاولى فى غمره الضوء حين هوّ الممثل نفسه إلى الشخصية فإن هذا النموذج يظهر فى مكان يختلف بصوره محسوسه عما يحيط به . فهو يظهر فى الجزء الامامى من خشبه المسرح يغمره ما ينبعث منه من ضوء ويبدو فى الغالب وكأنه يحاول تجميد وجهه نظر النّحز فى طبيعه العمل الفنى فهو يؤكد على كونه اكثر من مجرد موضوع مادى مقدم للإدراك اذ يتجاوز نفسه ليصل إلى الشفافيه والروح الخالصة وفى الوقت نفسه يظهر بوضوح متساو عدم اكتمال هذا النموذج الغريب كتعبير عما أراد ميريك توضيحه .

وفى خلال النصف الثانى من المسرحية يبنى ميريك ببطء ويصبر قبال القس فيليب قس الكاتدرائيه على المسرح ويذكر يومرانس فى استهلاله للمسرحية " اعتقد ان بناء نموذج للكنيسه بشكل نوعاً من الاستعاره الرئيسيه وتحديد شروط البناء ومكانه يمثل أحداث المسرحية " لقد وضع يومرانس اهميه هذا النموذج فى الحوار التالى :

السيد كندل : انظر " فريدى " انظر قبال القس فيليب

تيريفز: لقد رأيته إنه رائع

ميريك : لقد صنعته بيد واحد فقط وكلهم يشهدون

السيد كندل : انك لفنان يا ميريك انك فعلا فنان

ميريك : لم ابدأ فى البناء أولاً . فلا يصلح البناء قبل ان أعرف من هو القس فيليب فى الواقع فهو ليس حجر ومعدن وزجاج ولكنه رمز للسمو الذى ارتفع لأعلى وأعلى من الوحل ولذلك قمت بحاكااه تقليده ولكننى وجدت حتى فى هذا سعاده قصوى يا مدام كندل .

ولو يقبل المشاهد نموذج الكاتدرائيه على انه " رمز للسمو " اكثر من كونه دمية قضى ميريك ببنائها الوقت فانه سيرى ميريك بصفاته " الشفافه " و " الفاضله " كفنان اكثرمنه وحش ولكننى تعمدت ألا استكمل الحوار السابق ولنقرأ الآن بقيته :

تيريفز: لقد عبرت عن تفكيرك بصوره رائعه يا جون فأفلاطون يعتقد ان كل هذا العالم وهم وان الفنانين يبدعون اوهاماً لأوهام الحقيقه

ميريك : تعنى اننا جميعاً مجرد تقليد ! تقليد لاشياء أصليه

تيريفز: اجل

ميريك : ومن قام بهذا التقليد

تيريفز: الاله . خالق الكون المادى .

ويلقى ميريك على عمله فيقول " كان لابد ان يستخدم كلتا يديه أليس كذلك ؟ وتثير هذه العبارة اصداً منطقيه واسعه اذ يبدو ان ميريك هنا لا يسخر فقط من جور

دائه الغريب ولكن أيضاً من أعمال الظلم الأخرى فى عالم الآله وهو ذلك العالم الذى كان متحمساً له من قبل كما يظهر على سبيل المثال فى اعتراضاته على إطلاق النار على المحارس فى المستشفى لتطلعه إليه ولذلك فإننا نستطيع أن نرى من خلال سخرية ميريك من أعمال الآله وخلقه كرجل " بيد واحده " نستطيع أن نرى هذا النموذج " كبناء ساخر صنعه رجل ساخر " كما عبر عنه بوضوح أحد النقاد .

إن بناء الكاتدرائيه على المسرح تقلل من التباسات المسرحية ذات الصدى اذ كانت جميله وبالرغم من ذلك غير مكتمله بصوره غريبه كرمز لطموحات ميريك . إن القليل من النقاد المسرحيين البارعين وعلى رأسهم والتر كير Walter Kerr وجيرالد ويلز Ge-rald Weales قد حاولوا دراسه مدى انتفاع المسرحية من الثنائيات المقامه خشبه المسرح فقد اوضح كران أن " المسرح يثبت نفسه هنا فهو يؤكد على قوه ايجابه " وإن " الحياه والمسرح - النظرة الواقعيه للأشياء والنظرة الاكثر عمقاً لها يتم فحصها وربطها للنقاش " وبالرغم من ذلك فإن معظم الكتابات النقدية اما اغفلت هذه القضية او تحدثت عن " الفن المسرحي التقليدى " فى المسرحية .

وبالرغم من ذلك فإننى اسلم بان الجزء الاكبر من فعاليه المسرحية قد نتج عن استخدام الكاتب والمخرج المبدع والذى اوشك ان يكون خارقاً للعاده للامكانات المتضمنه فى خشبه المسرح انهما لم يقفا عند الاستغلال الرائع لامكانات خشبه المسرح ولكنهما تطرقا إلى استغلال العلاقه بين خشبه المسرح والمشاهد والمحيط المسرحي وقد ادى هذا كله لنتائج رائعه .

ولو أننا نوسع من نظرتنا لتشمل البيئه المسرحية باسرها فسوف نصل كما سبق إلى مناقشه اليديه التى لم توصف تضميناتها بتفصيل بعد . وبإيجاز ، إن خشبه المسرح توجد لكى يخلق فيها المشاهد - دون اضطراب - وهى تضرب " للطبيعه امثله من خلال المرأة " ومن بين المزايا الاخرى التى تتاح للمشاهده فى المسرح تمتعه عن طريق التخيل بالاحداث الواقعيه على المسرح علاوه على ذلك يشعر المشاهد فى الغالب بالتعزيز والاستمتاع لشعوره بالتميز (فهو يتمتع بالنقود وهو يجلس فى راحة فى ضوء خافت بينما يعرض الممثلون انفسهم حيث يُشاهدون ويُقدُّون)

وتطلع المشاهد للعرض يرتبط بحاجة انسانيه أساسيه تبدو في الغالب واضحه ويزيدها وضوحاً تحليل فريد لنزعه لكشف (الرغبة في النظر ، نظره الافتضاحيه) ودراسه لـLacan ("لـ بعد المرأة) فخشب المسرح الكاشفه تعكس صورته المراهق من خلال انعكاس المرأة ومن خلال الانعكاس الجسمي الذي يتلقاه الابن من امه ولذا يمكننا ان نقول ، بإيجاز ان خشبه المسرح قد مشاهديها بنوع من الامومه حيث تعكس لهم صورته ربما تنال اعجابهم وربما لاتناله لكنها تعتمد إلى زياده رضاهم او فهمهم لانفسهم ولهذا العالم .

والصوره التي تعكسها المرأة في هذه المسرحية لرجل يبدو كالوحيش وكون هذه الصوره امرأ رئيسياً في المسرحية لا يبدو مشيراً للدهشه ففي لقاء ميريك مع السيده كندل لم يبدأ التودد لها إلا حينما تحدث عن استخدام روميو للمرأة ويرى ميريك أن روميو لا يحب جوليت لانه استخدم مرأه ليرى ما اذا كانت قد ماتت :

ميريك : هل اختبر نبضها ؟ هل احضر الطبيب ؟ هل تأكد ؟ لابل قتل نفسه .خدعه الوهم لأنه لا يعياً بها فهو فقط يعباء بنفسه . لو اننسى كنت روميو لا نصرفنا معاً .

السيد كندل : وحيث أن يكون هناك مسرحية ياميد ميريك .

ميريك : وهل يجب أن تكون هناك مسرحية اذا كان لا يحبها . النظر في المرأة وعدم رؤيه شيء . هذا ليس بحب . انه مجرد خداع وحين انتهى الخداع كان لابد ان يقتل نفسه .

ان الرجل الفيل يرى ان النظر في المرأة لن يعكس شيئاً لأن المرأة تعكس فقط النفس الظاهره ليست النفس العاشقه او غيرها . وتُطوّر المسرحية هذه النظره في المشهد الثاني وهو عباره عن سلسله من الخطب يلقيها زاتري ميريك اذ يتحدث كل فرد بدوره عن سبب تماثله مع الرجل الفيل موضحاً جانباً أو أكثر يتشابه فيه الرجل الفيل معهم اى انهم نظروا إليه على انه مجرد صورته مرأه لهذه الجوانب التي يتشابه فيها معهم والتي يرغبون في تعزيزها عن طريق كبش الغداء هذا الذي يحاكي المسيح في صبره وإيمانه .

وقد عبرت روس حارسته القليله عن ذلك :

لقد جاء الامراء والسيدات ليرونك . سألت نفسي لماذا ؟ فالشكل كما كان دائماً لم يتغير ربما يسعدهم ان يقارنوا انفسهم بك فهم لم يتغيروا ولكن هذا ما كان يحدث لولا تعاليك .

وبالطبع هذه النظرة القلبيه صادقه فى بعض جوانبها كما انها تصدق على المشاهد الذى اتى للمسرح مثلما يصدق على الزائرين المتأقنين على خشبه المسرح . وهؤلاء المشاهدون الذين يجهلون مصداقيه حديث روس عليهم والذين يرون انفسهم وقد ارتقوا " بطهاره ميريك دون الشعور بالضيق من رضاهم عن انفسهم والذين يقتنعون ان تمثال فيليب هو ببساطه تقليد للفضيله اختاروا ان يتجاهلو نصف المسرحيه وجدير بالذكر هنا ان اعتناق ميريك للدين يتناقض مع كل من الكتور جوم وتريفز اذ ان إحدى وجهتى النظر تحمل محل الأخرى فى الموضوع محل النقاش .

وكان لابد ان يسقط التمثال ليرمز إلى فشل ميريك فى طموحاته فهو أمر هام للمسرحيه اذ ربما يستنتج البعض ان بومرانس لا يرغب فى تطرق المشاهد إلى مثل هذه التضمينات . وفى مقابله جرت فى جريده نيويورك شرح بومرانس هدفه اذ قال " لو انك تكون قد خطوت خطوه فى الاتجاه الصحيح " ان المسرح " يعيد بعض الامور سريعه الزوال وشديده الخطوره كى تتواجد كل يوم - كالهياكل فى الحجره والخطيئه ابن يمكن ان تكمن الخطيئه ان لم تكن تكمن فى تواطأ المشاهد مع الذين يناصرون ميريك .

وجدير بالذكر أن بومرانس يحاول خلق نوعاً من الانسجام او الاتفاق بين المشاهدين بحيث يماثلون جماعه من المصلين وكما تقول جانيت لارسوف " ان الكنيسه ، التى تُبنى من خلال الاحداث الكامله لمسرحيه " الرجل القيل " كحكايه مسرحيه رمزيه قتل الوحده التى تنشأ بين مشاهدى المسرح " وهكذا يعكس نموذج الكنيسه على المسرح الكنيسه الاكبر والتى يمثل المشاهدون فى المسرح المتعبدين فيها وكان من دواعى الامتناع ان عرض انتاج نيويورك الاول من هذه المسرحيه فى كنيسه حقيقيه هى كنيسه القس بتر وبهذه الكنيسه قاعه استماع صغيره ولكنها رائعه تتميز بجو جمالى وروحى نافذ وتذكر لارسون ان " ممثلى فرقه برودواى اكدوا أيضاً أن التمثيل فى " الرجل القيل " يماثل اداء خدمه دينيه فهى تتطلب فى مشاهد معينه ان يسود المسرح سكون الميجلين " ولكن رساله هذه الكنيسه تظل غامضه فالسطر الاخير ترديد لقوله المسيح " لقد تم الامر

ولكن ما هو الذى تم ؟ هل نتوجه نحو ميريك بشعور التبرجيل الذى نتوجه به نحو
تضحية المسيح من أجل خدمه البشرية . لقد ردد هذا السطر مدير المستشفى الدكتور
جوم فى سياق حديثه عن الخطاب الذى ارسله للمصحف والذى يتحدث فيه عن موت
ميريك وكيف سيتم وهب الاموال التى تصدق بها الناس لاعاله ميريك فى المستشفى
وقد تم عن عمد حذف وتجاهل اشارات تريفز إلى صفات ميريك الانسانيه وهكذا نرى
الرجل الفيل هنا فى المقام الأول كنتاج مسخر للعلاقات العامه ، ويرد هذا السطر " قد
تم الامر " كذلك على لسان ميريك حين ينهى قشال القس فيليب وفى اللحظه التى
ينطق ميريك فيها بهذا السطر نجد ان تريفز فى المساحه المجاوره من خشبه المسرح ينهار
لعدم قدرته على حل مشكلات " هذه البلده المجلترا التى تخبره كل يوم من خلال
اساليب الحياه فيها انها تريد ان تموت " وقبل ان ينطق ميريك بسطره مباشره حين كان
يكمل قشاله كان تريفز يتحدث مع الاسقف فادلى حديثاً طويلاً عن فقر الطبقة الدنيا
وجشع الطبقة المتوسطة والعليا وانغماسهما فى الملذات ثم يقول تريفز للاسقف " ان ما
سيمعبك يا سيدى انه [ميريك] يشعر بالامتنان الشديد لمناصريه وانه شديد الشوق
للمساعده وليس له اى مطالب او حقوق او آمال فالماضى فاسد والحاضر زائف والمستقبل
لا شئ ، وبالطبع لو اننا نرى ميريك على انه رمز عزائى لقوه الايمان فاننا نراه أيضاً
على انه أضحيه على مذبح الرمزيه ونفهم نقد تريفز للمجتمع الانجليزى على انه
يناقضى قول ميريك الصريح من اننى اؤمن بالجنه " (ص ٧٥)

وفى انتاج نيويوروك الحديث للمسرحيه لم ينتهى العرض بسطر جوم " لقد تم الامر
" فقد اضيف للعرض بعد هذا السطر عشتهد أخير من الصمت . وبعد ان ينحنى
الممثلون للجمهور ، يحمل " المرضى " قشال فيليب إلى وسط مقدمه المسرح حيث
يبقى فى عمره ضوئاً كثيف تماماً مثلما يبقى التمثال فى المستشفى الاصيله فى لندن
حتى هذا اليوم) وحين يخرج المشاهدون من الكتيسه فإن ردود فعلهم تتأرجح بوضوح
بين التوقير والاستياء ويعبر جيروم ماكس Jerome Max عن مشاعره فى " صوت
القرية " Village Voice " الم يكن لدينا قلبه كافيته على الاستنتاج " وارى ان
استياء جيروم ماكس والذى بلاشك يؤمن ان الاستياء نحو المسرحيه قد تأصل داخله
فاصبح شعوره نحو المسرحيه على نحو تام سيلقى الترحيب من يومرانس . ان استخدام

التقنيات العرضيه (حيث يتم تذكير المشاهد بما يراه وعدم التوقف عند التقبل (المحض له) هو أمر اساسى لهذه المسرحية التي تتميز بتقسيمها الدقيق لحشبة المسرح لمناطق مختلفه تتداخل مع بعضها البعض .

ومهما يكن شعور المشاهد عن " الرجل القيل " فإن شكاً لن ينتابه ان استخدم هذا العمل الشديد الدقه للبيئة المسرحية يضيف ما هو ليس بالقليل لفاعليته . وهكذا نجد أن يومرانس كالكتيرين غيره من كتاب المسرح المعاصرين والذين يمكن استخدام اعمالهم لتوضيح هذه النقطة قد وضع المشاهد فى عالم معقد يتداخل فيه الواقع والوهم. أى انهما مَزجا وأذيبا معاً) ففى هذا العالم يهجن الواقع والوهم ويعاد تهجينهما وكنتيجة لهذا يمكن ان نصدق ونعيد تقييم القصص الخياليه التي تحكى عن انتصار الروح البشريه على الرعب والفموض ومعاناتها على المستويات الماديه والمعنويه .

٢٠ - الفراغات المتعددة ، الحدث المتزامن والوهم

ستيفان ك . ارنولد

لقد اهتم المسرح التجريبي او مسرح الطليعه فى القرن العشرين اهتماماً رئيسياً بتغيير طبيعه العلاقه بين المشاهد والممثل . وارتبط تغيير التنظيمات المساحيه للمسرح ارتباطاً اساسياً بهذا الاصلاح ومن ذلك ان استغنى برخت وميرهولد عن اطار خشبه المسرح كى يعدا من خداع واقعيه الجدران الاربعه التقليديه وهما بذلك يتخليان بوضوح عن تقنيات الانتاج المسرحى ، وبعد ذلك تغير التقسيم المسرحى حيث كان المسرح ينقسم إلى ساحة للاداء وساحه للمشاهده إلى ما هو ابعد من ذلك حيث لم تعد المسارح فى نظر القاس تراكيب هندسيه ثابتة فقد اخرج جروتووسكى Grotowski شكلاً مجازياً فريداً لكل انتاج من انتاجات مسرح المختبر البولندى فى مسرحية " الدكتور فوستاس " يكون المشاهدون ضيوف فوستاس فى عشائه الختامى ويجلسون على مناضد طويله تدور حولها الاحداث وفى " المسرح الحى " يتحرك الممثلون بين المشاهدین وتتجول فرقہ " سان فرانسيسكو للتمثيل الصامت " فى الحدائق العامه وينتقل " مسرح العرائس والخبز " من شارع إلى شارع أما " فرقہ الاداء " فقد حولت مرأبها إلى بيئات مرته متعدده المستويات تتيح للمشاهد حريه الحركه المطلوبه لانتاج مسرحيات مثل " ديانيسس فى ٦٩ " و " انياب الجرمه " اما " مسرح الاقعى " فقد استخدم المساحات البديله المجانيه فعرض مسرحية " فى مكان ما على المحيط الهادى " على الشاطئء ومسرحية " أوتو " فى محطه بنزين .

وقد اطلق ريتشارد سكتيشنر Richard Schechner على تلك المسارح التى تستخدم " المساحات الغير مقسمه " مصطلح " المسرح البيئى " اما تيمائى ج وايلز Timothy J. Wiles فقد نظر لمثل هذه المسرحيات على انها مسرحيات أدائيه معتمداً فى نظريته هذه على العلاقه بين المشاهد والممثل من وجهه نظر الاسلوب التمثيلى وفى هذه المسرحيات يقف الممثلون موقف الشخصيات التقليديه ويخاطبون المشاهد مباشرة وذلك بدلاً من التحدث بلسان الشخصيه كما فى التمثيل الستانيسلافسكى او التحرر من الشخصيه كما فى المسرح البرختى .

لقد ظهر لأعمال المسرح المبتدع فى الفترة من خمسينات هذا القرن إلى سبعينياته عدداً من المقاصد المشتركة المتداخلة ومن هذه المقاصد :

(١) زياده اندماج المشاهد فى الحدث المسرحى اندماجاً جسدياً ، عقلياً / أو عاطفياً أو / نفسياً .

(٢) خلق خبره مسرحية لا يكون فيها المشاهدون متفرجين على عالم وهمى منفصل ولكن مشاركون فى خبره مسرحية حاليه تجرى فى المقام الأول فى مكان ووقت حقيقين أكثر من كونهما المكان والوقت الخياليين للقصة .

(٣) انعاش حيويه المسرح .

ان التراكيب الهندسيه الثابته التى تفضل الممثل والشاهد تخلق مساحات ماديه محصنه قاماً مثلماً تخلق المسرحيات المؤداء بالطرق التقليديه عالماً خاصاً يشاهده المتفرج ولكن لا يدخله ابداً . ولذا حاول العاملون فى المسرح التجريبي تحطيم الطبعه التحصينيه للمسرح التقليدى وذلك من اجل دفع او حفز المشاهد لمشاركه أكثر حيويه فى الحدث المسرحى وقد اوحى لهم بهذا رأى أرتود القائل بـ " محو خشيته المسرح " فهو يذكره ان مهاجمة احساس المشاهد من كل جانب هو السبب فى تأييدنا للمشاهد الدوار والذي ينثر الجيشان العاطفى السمعى والمرئى على كل جمهور المشاهدين بدلاً من جعل خشيته المسرح وساحه المشاهده عاملين كل منغلق على نفسه دون ادنى اتصال ممكن " وكذلك كتب جروتووسكى عن مواجهه النفسه التى يشترك فيها المشاهد والممثل فى عوليه استيطان . أما الاتجاه الأكثر تشدداً للشكلين والذي يسرعاه جرون كينج

فقدحدث المشاهد على التوجه مع الإيماءات السمعيه والمرئيه للمسرحية وجدير بالذكر ان المشاركه الماديه الحقيقيه للمشاهد تتراوح بين التمثيل كما فى مسرحية " الاحداث " لـ آلان كاپرو Allan Kapron والإشتراك فى صنع الهرائس والخفيز كما فى " مسرح الهرائس والخفيز "

وبينما تختلف طبعيه المشاركه الجماهيريه يتفق فناني المسرح عامه على افتراض مؤداه ان الاخراج المسرحى الخداع يهوى مشاركه الجماهير . لقد تطرق بروك نامارا Brooks Mcnamara والذي يكتب من منظور تاريخى إلى التجارب البيئيه

الطبيعية المبكرة لنيكولاي اكهلر بكاف وبلاتدنچ سلوف فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر ولكنه انتهى الى انه " بالرغم من ان الطبيعى قد اسفرت عن بعض الاعمال البيئيه الا ان الاتجاهات العاديه للطبيعى كانت قوه فعاله بصوره اقوى " كذلك اكد مهندس الديكور جيرى روجو Jerry Rojo فى تعريفه للمسرح البيئى على الطبيعى المضاده للوهميه فى الانتقال من ساحتين منفصلتين إلى ساحه واحده متوحده . " ان كل المشكلات الفنيه نجد لها حلاً فى ضوء الادوات الواقعيه والمكان الواقعى والوقت الواقعى واضعين فى انفسنا قليلا من الاعتبار لتلك الحلول التى تقترح خداعاً او تظاهراً او تقليداً " ٦

لقد استمر التجريب المساحى لحركه المسرح البيئى فى مسرحيتين حديثتين غير ان هاتين المسرحيتين لم تستخدمما حديث الممثل على لسانه مباشرة للجمهور اذ انهما يعودان إلى فكره المسرح القائم على تقديم عالم وهمى تسكنه شخصيات مجسمه بصوره متقنه رغم انهما يسميان إلى زياده اندماج المشاهد وهكذا يتحقق العالم الرومى بعق اكبر مما فى المسرحيات التى تكتب لحشبه المسرح وذلك بسبب استخدام مساحات عرض متعدده ذات جدران اربعه حقيقيه نوعاً ما عن الجدران الثلاثه الخياليه.

لقد استخدمت " فيفو وصديقاتها " والتى كتبته ماريا ايرين فورنز (وعُرضت لأول مره عام ١٩٧٧) و " مكانك لم يعد معنا " والتى كتبها اين سيبا ستيان (وعرضت لأول مره عام ١٩٨٢) استخدمت هاتين المسرحيتين بيوت البطلات كمساحات للعرض فمصريه " فيفو وصديقاتها " تحتاج إلى ساحه عرض مركزيه وحجرات اضافيه عديده قريبه من هذه الساحه وفى كلتا المسرحيتين يتحرك المشاهد إلى مكان آخر كلما تغير المشهد وفى كلتا المسرحيتين تهرى الأحداث فى اكثر من مكان فى مكان واحد .

وبالرغم من ان كلتا المسرحيتين " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " تتحرران القوه التى تنتج من علاقات النساء بعضهن ببعض الا ان كليهما تختلف اختلافاً جوهرياً فى البناء والاسلوب فقد استخدم اين سيبا ستيان الخيال المرئى البارز ذو التقنيه الرفيعه على طريقه فناني العروض المسرحية الآخرين فى كاليفورنيا أمثال الان فينران Alan Finneran ولورا فارابا Laura Farabough وجورج كوتس Goerge Coates أما ماريا ايرين فورنز فقد خلقت جواً من الطبيعىه التامه حتى ان

الناصرين والمعارضين على قدم المساواة قد يتعون هذه الطبيعة " بالفتور " وبالرغم من ذلك فان كلتا المسرحيتين قد تشابهتا ليس فقط فى استخدام المساحات المتعدده والحدث التزامن كى تخلق اكثر من ميدان تنكر فيه الحداث ولكن ايضا فى الطريقه التى تتحكم بها طبيعه الحدث وعلاقات الشخصية فى العلاقه بين الممثل والمشهد .

وتتعلق مسرحية " مكانك لم يعد معنا " والتى كتبها الين سيبيا ستيان رحله طفله سوداء فى المنزل الذى تسكنه مع جدتها فى بحثها عن ذاتها والمصالحه مع قيم جدتها وهذه الرحله هى رحله داخلية يرمز لها خلال المشاهد الخياليه التى تعرض فى حجرات المنزل المختلفه وهذه المشاهد تجمع بين طقوس الغزل والحوار الصبيانى والحياة الفنيه خلف مطبخ الجده ونجد احلام الطفله فى مقنيات ومثلثات الاورا تبعدها عن الحقائق العلميه لرحلات السوق لشراء الكرب وبرحلات صيد الاسماك مع اصداقاء جدتها الكبار وشعر المشاهد بوجود الجده دائماً فى مصاحبته للطفله خلال المسرحية رغم ان الجده لا تظهر بالفعل حتى نهايه المسرحية . ان صراع الطفله يأتى فى الصداقه غير ان الخلفيه الدائمه المتمثله فى صوت الجده الموبخ والاصوات والروائح المنبعشه من المطبخ تلون باستمرار افعال الطفله . ان بحث الشخصية الرئيسيه الضمنى عن تخطى خوفها من ان تعيش وفقاً لما تراه صحيحاً هو ما يوحد احداث مسرحية " فيفو وصديقاتها " وهذا البحث الذى يتسع عن ذى قبل تتقاسمه مجموعه من النساء يأتين لبيت فيفو ليصنعن برنامجاً تعليمياً عن تحقيق الذات ويظهر هذا الصراع مع الخوف فى سلسله من المواجهات الثنائيه التى تبدو غير كامله كما يظهر فى مونولوج واحد كذلك يؤدى تفاعل المسرح الذى يربط بين النساء إلى البوح بالاحلام والكوابيس .

وتتحدث فيفو عن الحاجه لـ " مخفف روحى " فغيا به يجعل حياتها مروعه فهى تصرح بانها ترى فى احلامها قطه سوداء مخيفه مشوهه ، بعين واحده وجلد عليل تُسهل برازاً كريهاً فى كل اركان المطبخ . ان فكره الخوف تظهر بتركز وتتوسع فى شخصيه جوليا والتى كانت " يوماً ما تخاف من لا شىء " ولكنها الآن قعيده كرسى متحرك نتيجة شلل جسد ينفى ، فقد اصطاد احد الصيادين غزالاً أمام جوليا فُشِلَتْ منذ ذلك الحين بالرغم من ان الطلقة لم تصب جوليا بأى سوء جسدى . وتتخيل جوليا بأنها محل هجوم من الرجال الذين هددتهم باستقلالها وهى بذلك سيُسمح لها بالعين

فقط لو انها ندمت وقبلت المرأه على انها كائن محدد بيولوجياً وفى سياق تخيلها هذا تنوسل جوليا تكراراً ومراراً لهيئته من القضاء غير مرئيه وتحدث فى توسلها هذا عن جنسانيه المرأه .

جوليا : ان روح المرأه جنسيه ... مشاعرها جنسيه تبقى معها حتى الموت بل و
تاخذها معها إلى ما بعد الحياه حيث تدنس بها الجنات وترسل إلى الجحيم
حيث تُسقط هذه المشاعر من خلال الألم وتعود للأرض كرجل

.....

جوليا : يقولون انه حين أومن بالصلاه سوف انسى القضاء وحين انسى القضاء
سوف أومن بالصلاه وان هذين الفعلين يحدثان فى آن واحد وان النساء
جميعاً قمن بهما ، فلما لا استطيع انا القيام بهما ؟

وفى مشهد الذروه فى المسرحية تتصارع فيفو وجوليا حول فهم
كلتيهما للضرورة : حيث تتشاجر فيفو وتراجع جوليا :

جوليا : فليبتعد الأذى عن عقلك .

فيفو : العراك !

جوليا : فليبتعد الأذى عن ارادتك .

فيفو : العراك يا جوليا !

جوليا : لم يعد لى من الحياه بقيه .

وتطلق فيفو الرصاص على ارنب فتموت جوليا . وهكذا تصبح شكلاً طقسياً فقد
ماتت من خلال قوه تصميم فيفو نيابه عن كل النساء فى المسرحية وذلك كى يزدرين
نظرتها للحياه .

ان مسرحية " فيفو وصديقاتها " لها بناء اكثر رسميه عن مسرحية " مكانك لم يعد
معنا " فى الجزء الأول يتجمع المشاهدون كجماعه واحده تماماً مثلما تتجمع كل
الشخصيات فى بيت فيفو ثم ينفصل المشاهدون إلى مجموعات اربع تنفصل
الشخصيات وتوزع على اجزاء مختلفه من المنزل ويقوم مرشدون بقياده مجموعات

المشاهدين الاصغر من المجموعه الأولى إلى أربع حجرات مختلفه حيث تتكرر المشاهد بين شخصيتين أو ثلاث حتى تشاهدها المجموعات الاربعه وهكذا نجد ان كل مجموعه تشاهد المشاهد الاربعه بترتيب مختلف وقد رُتبت هذه المشاهد بطريقه بارعه بحيث يُسهل انتقال الشخصيات من مكان إلى مكان فى نفس الاطار الزمنى فعلى سبيل المثال نجد ان فيفو التى بدأت لعب الكروكيه مع إياها فى الحديقته تخرج من مكانها إلى جزء آخر خلال المشهد فهى تدخل حجره المكتب وتدعو كريستينا سندی إلى اللعب معها وتخرج من المكتب لتدخل المطبخ لتحضر بعضاً من عصير الليمون وتعود إلى الحديقته وكل هذا يحدث فى كل مره . وفى الجزء الثالث يعود المشاهدون والشخصيات إلى مكان العرض الاساسى حيث تخطط الشخصيات للعرض العام والاكثر اهميه انها تحل ما بينها من صراعات .

وفى الجزء الأول تدخل الشخصيات لتَجْمَعُ اتيق على العشاء و شرب الشاي ومعظم هذه الشخصيات اصدقاء قدامى ، تمزج وتقدم اعضاء جدد للمجموعه وهذه الشخصيات تملأ الفجوات بين غرابه اطوار فيفو وحاجه جوليا للشجاعه وحينما نتعرف هذه الشخصيات على بعضها او تجد صلاتها القديمه فانها فى الوقت نفسه تقدم نفسها للمشاهدين والذين يمثلون كمجموعه عضو جديد فى هذه الدائره على الرغم من ان الممثلين لا يقرّون بوجود المشاهدين وهكذا يظل المشاهدون على بعد كشخصيات اكثر تردداً وفى الجزء الثالث حين تكشف الشخصيات المزيد والمزيد عن انفسهم يرتبط المشاهد اكثر بالمنزل ويقترب اكثر من المؤدين . وفى جو الالفه الذى يتميز بهالعدد القليل ، وتتميز به المساحات الصغيره تكشف بعض الشخصيات لبعضها بعض الاسرار الدقيقه فتطرق بولا وسيسليا بترده حكايات الحب القديم وهما يشريان الشاي بالمطبخ وتحكى سيندى حلاً مؤلماً لكريستينا وهما تقرأن معاً فى حجره المكتب ، اما جوليا فتتهذى وحدها فى حجره الضيوف وفى الحديقته تفضى فيفو بمخاوفها لإيما ويطول الوقت فيسمر المشاهد باللحظه الواحده تكراراً من وجهات مختلفه ولأن بعض الشخصيات تنتقل من مكان ، لأخر فان المشاهد يتذكر مارآه قبل ذلك وفى الانتاج الاصلى للمسرحيه كان المشاهد فى ساحه ما يسمع نُتفاً من حوارات الساحات الأخرى ويذكر جون لاركين Joan Larkin " لقد كان لدينا احساس بجوهر الوقت وهو احساس لم يُتجه المسرح اهدأ من قبل " ١٢

وحيثما يتجمع المشاهدون مره أخرى فى الساحة الكبرى فى الجزء الأخير من المسرحية فإن شعورهم نحو الممثلين يكون قد ازداد عمقاً من خلال دخول الساحات المتعزله ومشاركه الشخصيات احدى اللحظات المؤقتة ويذكر جون لاركين فى سياق تقييمه لاتقسام هذه اللحظة لاربعة مشاهد متزامنه " وقد رأينا كل شخصيه فى مرحله مختلفه من الاعتراف بصدق جوليا عن حاله النساء " ويتيح تجمع كلتا المجموعتين ، المشاهدين باكملهم والشخصيات باسرها فى حجره المعيشه وهى ساحة العرض العامه يتيح الفرص للجميع للمشاركة فى لحظه موت جوليا والذي يعد اشارة للمستقبل . وتؤكد الحركه عبر المنزل على تقدم الشخصيات المتنوعه فى رحلتهم نحو الوعي .

وفى " مكانك لم يعد معنا " نجد كما وجدنا فى " فيفو وصديقاتها " ان تقدم المشاهد يوازي تقدم الأحداث فى المسرحية فالاحداث تبدأ عندما يصل المشاهد إلى المنزل ويقودهم الرشد إلى حجره المعيشه حيث يعم الظلام عدا بعض الضوء الذى يشع من المدفاه ومن المطبخ تُسمع اصوات الطبخ والقدير والابعه وابواب الفرن والثلاجه تُفتح وتغلق وتُسمع كذلك موسيقى الانجيل وعندما تستبدل الطفله وى موسيقى الانجيل بشرىط لمسرحية " ريتشارد الثانى " تدور مناقشات بيتها وبين جدتها . ويستطيع المشاهد ان يسمع الحوار الافتتاحى اذ إن وى وجدتها مازالتا تتحدثان عن بعد .

ماما : ما هذا الوش الذى تسمعيه على تسجيلي ؟

دى : ماما ، انها مسرحية لشكسبير ...

ماما: حسناً انفضيها من تسجيلي فانا لا احبها واعيدى موسيقاى الدينيه

دى : ماما انه الملك ريتشارد . الم تسمعى شكسبير ابداً ؟ انه ...

ماما: لا . لا أريد ان اسمعه الآن ... سيكون من الواجب عليك ان ترحلى إلى مكان آخر مع هذا الجنون . ابعدى عن طريقي ايتها الفتاه . ألا ترين اننى اطبخ ؟... اذهبي الآن أيتها الطفله .

وتترك دى ساحة العرض التى تتواجد فيها جدتها وهى المطبخ مركز الاسره وتخرج لتتجول وتستكشف ساحة بقيه المنزل وهى الساحة الحره ولكن الاكثر خطوره وفى هذه

الساحه الحرة تستطيع دى ان تحرب خيالات الرشد . ان أول اتصال مرئى بين المشاهد والممثلين يقع حين تدخل دى حجرة المعيشه وتظهر اولى شخصياتها التخيلية وهى ولد يرتدى نظاره ذات اطار يشبه القرن ويبحامه الرجل العنكبوت ويلعبان معاً لعبه يقلدان فيها اناس من جنسيات مختلفه وتقاطعها تحذيرات الجده التى تنادى من المطبخ " دى، من الافضل ان تتوقفي عن نوبات الجنون هناك سوف تكون نهايتك فى مستشفى بحيره الولايه الطبيه ، فقط ترقبى هذا "

ويأخذ الولد دى والمشاهدين اعلى السلم بعيداً عن ساحه العرض العامه للمنزل وهى حجرة المعيشه إلى الساحات الخاصه كالحمام والمرحاض وحجره النوم حيث تصيح تخيلات دى شخصيه بصوره متزايدة ومرتبطة بالتغيرات الجسميه والنفسيه للبلوغ وتتطلب " مكانك لم يعد معنا " مشاركته نشطه من الجمهور اكثر من " فيفو وصديقاتها"والتي تسمح للمشاهد ان يحافظ على مسافه مهنه هى فى الاساس فى نفس حجم المسافه النفسيه بين الشخصيات ان " مكانك لم يعد معنا " تجسد بوضوح حاله دى العقلية وتطلب من المشاهد ان يقوم بدور اكثر صراحه كى يدرك بصورة هذا التجسيد ومع ذلك نجد الممثلين لا يقرّون بوجود المشاهدين وكذلك كان الحال فى " فيفو وصديقاتها " .

وترد دى ومن ورائها المشاهدين فى متاهه من ملابس النساء الداخليه وتعطينا الإرشادات المسرحية وصفاً لخبره متعدده المعانى :

يبدأ دهليز المتاهه بالملابس الداخليه البيضاء - السوتينات والسراويل والاحزمه التحتيه .. الخ - والتي تميل ألوانها إلى اللون القزنفلى ولون البشره . وكلما تعقدت المتاهه كلما مالت الالوان إلى اللون الاسود وتوجد جوارب متدليه لاهد ان تلقى جانباً حتى يمكن استكمال السير . وينتهى الدهليز بملابس تحتيه مطبوعه وملونه . وعندما يدخل المشاهد المتاهه تبدأ أسقاطات المتاهه الحلوى بالالوان الصفراء والخضراء والحمراء الداكنه تنتشر فسى الحجره وعلى الملابس موسيقى الانجيل والوعظ ، الاويسرا وشكسبير ويتواجد خلال ذلك كله ٢٤٥ تيارخفى من ضربات القلب التى اخذت فسى الارتفاع حتى تغطى على الاصوات الأخرى .

ومن التخييلات الأخرى التي يراها المشاهد بأسلوب أكثر تقليدية على الرغم من أنها لا تعرض في مساحة تقليدية الفتى الأوبرالي في السهرة الأرجوانية والتي تغطيها رغاوى الصابون حيث يجلس في بانير ويغنى نغمات قطعه موسيقية يكتبها على رغاوى الصابون والمثله التي تجلس في حمام كُسيّت جدرانها بمرايات متعددة وتحدث هذه المثله إلى دمية سوداء في ملابس تشبه ملابس دى وتجلس على حجرها .

وخلال هذه التخييلات ينتاب دى فضول وشوق وخوف حين تفكر في مشكلات البلوغ وغزو الجسم النسائي وتحدد هوية انثويه وخوض غمار الحب ويعود السؤال على لسان دى وعلى لسان ما تتخيله من شخصيات " هل عرفت الوحدة من قبل " . أن غريه المراهقة المره هي ما توحد هذا العمل وهي تعنى أن تكون طفلاً في عالم الراشدين . وينتهى هذا الجزء التخيلى من المسرحية بسلوك وحشى وحركات عنيفه تصحبها موسيقى عنيفه حيث يتم تحطيم اثاث حجره المعيشه وتشعر دى بالخوف من فرط ثورتها هذه فتبحث عن ملاذ في كنف جدتها الآمن وتختفى الشخصيات التخليه حين تدخل المطبخ ومعها المشاهدين وتستطيع دى الآن أن توازن بين العالم السابق عالم الثقافه العقلية الأكثر اغراء وقيم جدتها الروحيه وتنتهى المسرحية بالاعداد لحقله يتم دعوه المشاهدين فيها بعد أن تنتهى المسرحية رسمياً لتناول وجبه من الطهى المنزلى .

أن البيت فى " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " لم يستخدم استخدماً مجازياً كما فى مسرحيات الواقعيه الأكثر تقليدية أمثال ابن اوميلر فالبيت هنا ليس كبيت الدمى الذى يعكس الوجود الهامشى لنورا وتورفالد او كمنزل ولى الذى طغت عليه ناطحات السحاب الضاربه فى الافق تماماً مثلما طغت على ولى ظروف الحياة . أن فكره المنزل هنا ليست ذات مغزى مثلما كانت عند الكتاب الواقعيين او الخداعيين لأننا لا نرى المنزل من على بعد كما أن المنزل لا يؤثر فينا حين يكون كاملاً ويذكر مصمم ديكورات المسرح البيئى جيرى روجو :

من دواعى المتعة أن نلاحظ أن التصميمات البيئيه لا تترجم بيسر إلى كتابات تصويريه تصور الحاله النفسيه او الفكرية ويأتى هذا كنتيجه لوجود هذه الانتاجات فى شكل مفاهيم تعتمد على التعاملات بين المشاهدين والمؤدين والوقت والمكان وهكذا يمكن فقط ادراكها ذاتياً - خلال الانتاج . ١٩

كما اننا نتعامل مع المنزل كأجزاء منفصلة لأننا بالداخل مع الشخصيات وهكذا نجد ان المغزى المجازى يتركز فى الانتقال من ساحه إلى أخرى عبر المنزل .

وحين تخوض دى قهره استكشافها الذاتى للساحات الخاصه فى المنزل والتي ترمز لدى نفسها فانها تستطيع ان تدخل مره أخرى مطبخ جدتها حيث تقتربا - المرأة العجوز والفتاه المراهقه - من فهم مشترك وهذا النوع من الانتقال الرمزى يشبه حركه الاخوات الثلاثه عند شيكهوف والتي تشير حركاتهم من حجره الرسم إلى حجره النوم إلى الحديقته إلى تردهما على يد نتاشا وقيم طبقتها المتوسطه ومع ذلك نجد ان المشاهدين والممثلين أيضاً يقتربون من بعضهم البعض فى ساحه العرض البيئيه فروائح الطهى الشبيهه والتي تضى على المنزل قدراً كبيراً من الجو المنزلى هى فى الواقع وضعت للمشاهد الذى يدعى على العشاء مع الممثلين كذلك نجد ان رعايه الشخصيات بعضهما لبعض تمتد إلى المشاهد .

ان مغزى الانتقال المساحى فى " فيفو وصديقاتها " اكثر غموضاً منه فى " مكانك لم يعد معنا " ويرجع السبب فى بعض اجزائه إلى التعاقب الجزائى للمشاهد الاربعة الداخليه . وقد عبر ستانلى كوفمان فى " الجمهوريه الجديده " عن نظريته الشكويه فهو يرى ان حركه الممثلين والمشاهدين ليست ضروريه

لأن المحتوى القليل فى هذه المشاهد لن يعفه سوء باى صوره لو وضـمـع فى بناء متسلسل تقليدى ، ولأن هنا الاصرار على تذكيرنا بأن هؤلاء الناس يتحدثون حالياً فى موضوعات مترابطه او غير مترابطه فسي أن واخذ فى حجرات مختلفه لنفس المنزل يعد أمراً مبتذلاً لهذا كله يتتابنا شعور أن هناك تحـايلاً قصد ام لم يقصد - شعور بان هناك مبالغه آليه قد ضُيقت بها المسرحيه.

وترد بونى مارانكا على هذا النقد فقد لاحظت ان " خوض هذه التجربه المسرحيه والانتقال من حجره إلى حجره يعد أكثر اهميه من تتبع القصة " فطبيعته هذه التجربه التى ننتقل فيها من حجره إلى حجره تتميز بالنسبه لكل من المشاهد والممثل بالموده المتزايد وهما يتحدث عن المسرحيه فبالنسبه للنساء عليهن تقدير قيمه الاخريات حتى يستطعن التغلب على كره الذات الذى يولد الخوف ففى بدايات المسرحيه تقول فيفو " ولو انهم يعرفن بعضهن البعض لنُسف العالم إلى أجزاء " ان الانتقال المساحى فى " فيفو وصديقاتها " يمثل جزءاً من عمليه التعارف هذه .

ان المنزل ان لم يحمل نفسه معنى مجازياً فانه فى كلتا المسرحيتين يعمل كملاذٍ للشخصيات حيث تكشف فيه اعطق اسرارها وعلى الرغم من ان المجتمع قد اعتبر المنزل منذ زمن بعيد عالم المرأة الا ان الكثيرات من كاتبات المسرح الأمريكيات الاخريات يرين المنزل كمصيده . ان مسرحيتى " مكانك لم يعد معنا " و " فيفو وصديقاتها " تشتركان فى افتراض اساسى وهو انه فى منزل المرأة تكون المرأة بطبيعتها وان المنزل هو المجال الطبيعى لاستكشاف طبيعه العلاقات بين هؤلاء النسوة . ان مفهوم المنزل كملاذٍ محدد جزئياً بغياب الرجل فى " مكانك لم يعد معنا " ظهر الرجل الوحيد فى المسرحية فى خيالات دى وجدير بالذكر ان الوضع العائلى فى المسرحية هو ما يلى غياب الرجل اذ ان هناك امرأتان تعيشان بمفردهما . وفى " فيفو وصديقاتها " تتحدث النساء عن الرجال ويبدو ان هناك رجال يعيشون فى المنزل ولكنهم يبقون بالخارج طوال المسرحية ويعد غياب الرجل ضرورياً حتى تستطيع الشخصيات ان تكشف ما بداخلها . ان مفهوم المنزل كملاذٍ يعد حاسماً بالنسبة لنمو الموده تلك الموده التى تعطى للمسرحية أهميتها وتجعلها كما تقول الين سيبا شيان " كلها حراة وجب وشيال ونقد .

ان خلق عمل مسرحى خداعى يكون يئشى يتضمن الحاجة إلى اسلوب مسرحى يختلف عما يُستخدم فى معظم الاعمال الخداعية حيث يتم فصل المشاهدين والممثلين وعما يُستخدم فى معظم الاعمال البيئية حيث لا يحاول الممثلون خلق خيال . ان كلاً من ماريا ايرين فوز والين سيبا ستيان يصفان التمثيل فى ابتهاجاتهم الاصليه لمسرحياتهم على انه " تمثيل سينمائى " وهو ذلك النوع من الطيعة الذى ينسجم مع لقطه الكاميرا . وهذا الاسلوب السينمائى يعزز الفهم التقليدى لمنهج التمثيل او التمثيل الاستنسيلافيكى متجاهلاً توسيع نطاق الحركة او الصوت كى يبرز الشخصية وقد اشارت كلتا الكاتبتين ايضاً إلى المتفرجين على انهم شهود عيان وذلك بسبب الطريقة التى يتقاسمون فيها ظاهرياً ساحة العرض واقعيه مع الممثلين وبسبب قربهم من الممثلين وتقول فوز " اتوقع ان يشعر المشاهد كانه يزور أناس فى بيتهم "

وفى الانتاج الاصلى لـ " فيفو وصديقاتها " يجلس المشاهدون دائماً فى جانين من ساحة العرض حتى لا ينظرون إلى ما يجرى مع مشاهدين آخرين وذلك من اجل تعزيز

الحداغ المتزايد الذي تخلفه ساحات العرض المتعدده والحدث المتزامن وفي المقابل نجد ان الهدف الاساسى من الاخراج المسرحى لـ " مكانك لم يعد معنا " هو تشجيع الاتصال ليس فقط بين المشاهد والممثل وذلك الاتصال الذى يتجاوز المسرحية ذاتها فى مشاطره العشاء ولكن ايضا بين المشاهد والمشاهد فى خلال العرض فلأن ساحه المشاهده تتميز بالمرورنه بمعنى انه لا يوجد مكان محدد للمشاهده كما ان حجم الساحه يتغير دائما فإن تعاوناً بين المشاهدين يصبح مطلوباً حتى تتوافر لكل فرد أسباب الراحة فى مشاهدته . لقد لاحظت الين سيبياستيان كرم اخلاق مشاهديها والذي ازداد على الاقل فى بعض اجزائه من خلال اللطف الهادف فى الطريقه التى يتحرك بها الممثلون حول المشاهدين من خلال وجود مرشد يجيب على اسئله المشاهدين ويوفر لهم اسباب الراحة . وفى حين تخلق " فيفو وصديقاتها " خبره استيطانيه على نحو اكبر من " مكانك لم يعد معنا " وتهتم " مكانك لم يعد معنا " بصورة اكبر من " فيفو وصديقاتها " بتطور الجماعه فان كلتا المسرحيتين تقوم على التقليل اكثر من الهجوم . وقد نتحدث تبعثى وأيلز عن " مفامره " مسرح الاداء " والذي يتطلب رد فعل - بمعنى مشاركته - من مشاهديه " ولكن " المفامره " التى يمكن تعريفها على انها اى نوع من المشاركه تشير ايضا إلى قدر كبير من جو المسرح البيئى المتأصل فى المواجهه . ان مسرح فورنز وسيبيا شيان البيئى الحداغى يبتعد عن المواجهه وفى حين ان المشاهدين لا تتوافر لهم راحه البقاء فى رقعته محصنه فإننا نتحكم فى طبيعيه مشاركتهم من خلال عدم وجود حديث مباشر . وبالرغم من ان المشاهدين يدعون إلى التوغل اكثر وأكثر فى العالم المختلف فإن حاجزاً يظل بين المشاهد والممثل حتى ان لم يكن هناك فاصلاً بين ساحه العرض وساحه المشاهد . ان الموده تنمو من خلال ظهور الافكار المرتبطه بالانتقال المساحى للممثلين والمشاهدين عبر المنزل اكثر من نموها من خلال الاصرار عليها بصورة مضلله أو التسليم بها لأن الممثلين يتحدثون للمشاهد مباشرة أو لأن المشاهد يلعب دوراً فى المسرحيه .

ملحق

*المشاركون

- ستيفينى لى .أرنولد : قسم المسرح ، جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد
كريستوفر يوف : قسم الدراما ، جامعة لندن ، كلية جولد سميث
بريانات . كوبر : قسم اللغة الفرنسية والاطالية ، جامعة سنيوهامبير
هالينا فليهورتز : قسم اللغات السلافية ، جامعة ويسكونسن ، ماديسون
وليام و . فرنسيس : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة ويست فرجينيا
جون سبالدينج جاتون : برنامج المكرمين ، جامعة كنتاكي
جوناثان هاينز : قسم الأدب واللغويات ، كلية بيننن
ميشيل اسكاروف : قسم اللغة الفرنسية ، جامعة ويسترن أرنيتاريو
فيرا جيمجى : قسم اللغة الإنجليزية ، كلية بروكلين ، جامعة ستين فى نيويورك
هاميلام . كنيج : قسم اللغة الإنجليزية ، كلية وستفيلد ، جامعة لندن
ستانلى فى .لوفيمان : قسم الدراما ، جامعة جورجيا
تشارلز ر . ليويس : قسم الدراما ، جامعة ستانفورد
مارى كى مارتين : قسم الفن الدرامى ، جامعة كاليفورنيا ، بيركلى
جيمس سى . موى : قسم المسرح والدراما ، جامعة ويسكونسن ، ماريون
جيمس . روينسون : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة نوتردام
حنا سكولنيكوف : قسم الدراسات المسرحية ، الجامعة العربية فى القدس
بنال و . سلاتسر : قسم الكلاسيكيات ، جامعة جنوب كاليفورنيا
شارون تابلر : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد
ادريان ويس : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة جنوب واكوتا
البرت ويرثيم : قسم اللغة الإنجليزية ، جامعة انديانا

*مقالات في الدراما : كتب و مؤتمرات

الكتب الإحدى عشرة الأولى في سلسلة مقالات في الدراما هي : -

١ - الدراما والمجتمع

٢ - الدراما والمحاكاة

٣ - الدراما والرقص والموسيقى

٤ - الدراما والرمزية

٥ - الدراما والديانة

٦ - الدراما والممثل

٧ - الدراما والجنس والسياسة

٨ - الدراما التاريخية

٩ - الفضاء المسرحي

١٠ - المسرحية الهزلية

١١ - النساء في المسرح

أصحاب المقالات في الموضوعات التالية مدعوون لإرسال مقالاتهم في شكلها النهائي إلى رئيس التحرير قبل الأول من فبراير في العام المشار إليه .

وعلى المشاركين مراسلة رئيس التحرير قبل هذه التواريخ :

١٢- الدراما والفلسفة (١٩٨٨)

١٣- العنف في الدراما (١٩٨٩)

١٤- الميلودراما (١٩٩٠)

١٥- الجنون في الدراما (١٩٩١)

*مقالات في الدراما مؤتمرات ١٩٨٨

تقام المؤتمرات السنوية في جامعة لندن وجامعة كاليفورنيا حيث تتناول موضوعا
يجرى الإعداد له .

ومؤتمرات ١٩٨٨ تتعلق بـ " الدراما والفلسفة " . أما تفاصيل المؤتمر في كاليفورنيا
فيمكن الحصول عليه من مؤتمر مقالات في الدراما ، . جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد
كاليفورنيا ٩٢٥٢١ . ويمكن الحصول على تفاصيل مؤتمر لندن من رئيس التحرير .
جيمس ريدموند ، رئيس التحرير ، مقالات في الدراما ، كلية ، ويستفيلد ، جامعة

رسوم توضيحية

٣، ٢، ١ مشاهد كوميدية ومأساوية وهجائية . مأخوذة من مجلة سباستيانو سيرليو

(الطبعة الانجليزية ، ١٦١١)

٤ - " قلعة المناورة " (بتصريح من مكتبة فولجيرشكسبير)

٥ - يوم حساب يورك ميرسر . (بتصريح من بيتر ميريدث ، جامعة ليدز)

٦ - منزل دافيد جاريك فى هامبتون ، ميدل سيكس .

٧ - جيمس ثورن هيل يعمل مصمماً لأرسينو ، ملكة قبرص ، الفصل الثانى ،
المشهد الثالث مسرح درورى لين ، ١٧٠٥ (متحف فيكتوريا والبرت)

٨ - التدمير الصناعى لقنطرة رومانية وحدائق كبير وكذلك النقوش الرومانية
١٧٧٦

(متحف فيكتوريا والبرت)

٩ - دولوثر بورج ، نموذج مشهدى لأما أو رحلة حول العالم ، مسرح كوفنت
جاردن

١٧٨٥ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١٠ - مدفأة من تصميم روبرت آوم لمنزل جاريك فى ٤ أويلفى تريس الدور
الأرضى ، الحجرة الأمامية ، ١٧٧٢ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١١ - دولوثر بورج ، المهربون فى عاصفة ، لوحة زيتية ، ١٧٩١ (معرض الفن
بفيكتوريا ، بات)

١٢ - دولوثر بورج ، بحيرة ويناندرمير ، نقش لويليام بيكيث . من المشهد الجميل
والرومانسى لانجلترا وويلز . لندن ١٨٠٥ أعيد طبعها من قبل مؤسسة
سكولار الكليلى ، ١٩٧٩ (متحف ايرن بريديج جورج)

١٣ - دولوثر بورج ، بحيرة لانيريس لوحة زيتية ١٧٨٦ . (متحف بولفنون
ستراسبورج)

١٤ - دولوثر بورج ، نموذج مشهدي . عجائب دري شابر ، مسرح دروري لين
١٧٧٩ .

(متحف فيكتوريا والبرت) .

١٥ - دولوثر بورج ، قمة دري شابر ، نقش لويليام بيكيت . من المشهد الجميل
والرومانسي لانجلترا وويلز .

١٦ - مسرح (رونيولم كورت ، تجهيز المسرح ، ١٧٨٥) (متحف مسرح
درونيولم ، ستوكهلم)

١٧ - دولوثر بورج . قطع نموذجية لمشهد ساحلي : رونسون كروز ، مسرح دروري
لين ، ١٧٨١ . (متحف فيكتوريا والبرت)

١٨ - دولوثر بورج ، الإبر ، جزيرة المخلوقات ، نقش لويليام بيكيت . من المشهد
الجميل والرومانسي لانجلترا وويلز .

١٩ - ل . بواتارد ، داخل مسرح كوفنت جاردن ، استمرار شغب فيتزوجيجيو ،
١٧٦٣

(مجلس أوصياء المتحف البريطاني) .

٢٠ - أ . ف . بورني ، اديفا سيكون دولوثر بورج . ١٧٨٢ . (مجلس أوصياء
المتحف البريطاني)

٢١ - جاك أنسيلوت لويس التاسع ، الخامس ، السادس (صورة ،

٢٢ - المسرح الملكي ، دروري لين ، ١٨١٠ - ١٨١١ ، بينجامين دين وايت .
قاعة الاستماع ١٨١٣ .

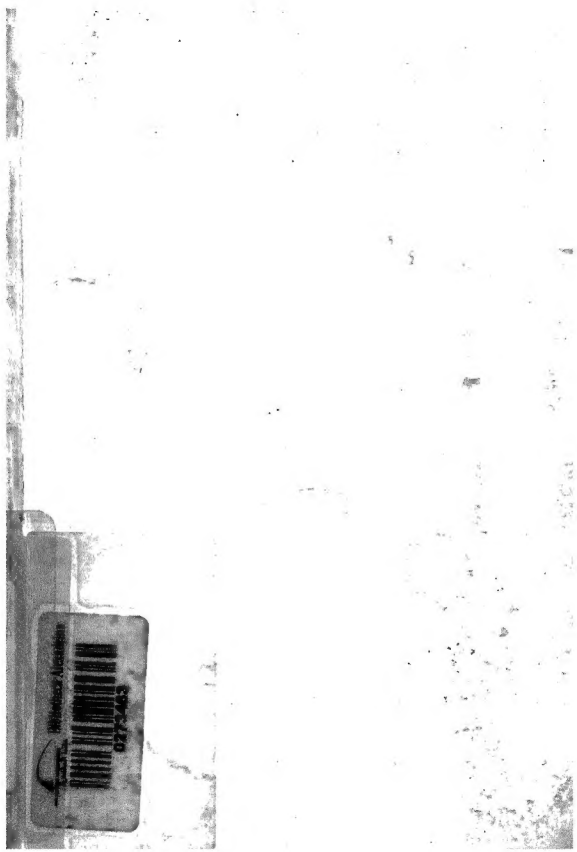
٢٣ - برنامج المراقب المسرحي في قصر المتع ٩ مايو ١٨٩٨ . (بتصريح من مكتبة

- الفنون في مسرح هولييتزل ، مركز الدراسات الإنسانية ، جامعة تكساس
أوستن (
- ٢٤ - داخل مسرح ميدان ماديسون ، مدينة نيويورك ، ١٨٨٠ ، (بتصريح من
جامعة ويسكونسن)
- ٢٥ - داخل سيرك ريكيت ، فيلادلفيا ، ١٧٩٧ . (بتصريح من الجمعية التاريخية
في مقاطعة بورك ، بنسلفانيا) .
- ٢٦ - البرنامج المسرحي لسبالدنغ وروجرز (بتصريح من مكتبة فنون مسرح
هولييتزل) قسم الدراسات الإنسانية ، جامعة تكساس ، أوستن (
- ٢٧ - داخل فوليز بيرجير ، مدينة نيويورك ١٩١١ . (بتصريح من مركز البحوث
المكتبية ، شيكاغو)
- ٢٨ - مسرح فوليز بيرجير (بتصريح من مركز البحوث المكتبية ، شيكاغو)
- ٢٩ - منظر جزئي يوضح أماكن عروض مشرق قصر المتع وحديقة الأغصان ، مدينة
نيويورك ، ١٨٩٥ . (بتصريح من جامعة ويسكونسن) .
- ٣٠ - منظر داخلي من خلال خشبة المسرح الرئيسية لمشرق قصر المتع وحديقة
الأغصان (بتصريح من جامعة ويسكونسن) .
- ٣١ - منظر لتغير حديقة شرب البيرة فوق السطح في ذلك القرن (بتصريح من
جامعة ويسكونسن)
- ٣٢ - تادوز روزيكنز ، فهرس الكارت ، روكلو ، ١٩٧٧ . إدارة تادوز
مينسك (صورة ، ستيفان أرزنيسكي)
- ٣٣ - فهرس الكارت ، وارسو ، ١٩٨٤ ، إدارة ميشال راتينسكي . (صورة ،
ريناتا مшил)
- ٣٤ - صغار المرأة العجوز ، روكلو ، ١٩٦٩ . دارة جيرسي جاروكي . (صورة ،
جرازيتا ويزوميرسكا)

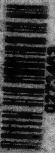
رقم الإصدار / ٨٦٢١ / ١٩٩٦

تولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٦٢٠ - ١

مطابع المجلس الأعلى للأثار



Wireless Access



0273-443